

**Studien zur Judasdarstellung
in der italienischen Malerei des Tre- und Quattrocento**

Veronika Birbaumer

1970



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552316_0059

Gesamtherstellung

Blasaditsch GmbH • 89 Augsburg 17 • Theodor-Heuß-Platz 3 • Telefon (0821) 51 85 63

Studien zur Judasdarstellung
in der italienischen Malerei des Tre- und Quattrocento

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt von
Veronika Birbaumer
aus Wien
1980



Referent: Professor Dr. R. Kuhn

Korreferent: Professor Dr. W. Braunfels

Tag der mündlichen Prüfung: 17.2.1978

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
Literaturbericht	4
I. Einleitung	6
II. Untersuchung der einzelnen Passionsszenen	
A. Die Salbung in Bethanien	9
B. Der Einzug in Jerusalem	13
C. Der Judaspakt	22
D. Die Fußwaschung	38
E. Das Abendmahl	51
I. Judas in Gemeinschaft mit Christus und den Aposteln	60
II. Judas abgesondert von der Gemeinschaft	92
Darstellungen des Letzten Abendmahles in Refektorien	104
F. Die Apostelkommunion	120
G. Das Gebet am Ölberg	124
H. Der Verrat des Judas	
I. Annäherung des Judas	140
II. Kuß des Judas	146
I. Die Rückgabe der Silberlinge	166
J. Der Tod des Judas	168
III. Zusammenfassung	172
Anmerkungen	183
Literaturverzeichnis	193
IV. Anhang	197
Tabellen I - XXX	
Verzeichnis der Künstlernamen	
Verzeichnis der Ortsnamen	

VORWORT

Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind die verschiedenen Interpretationen der Gestalt des Judas Ischariot bei italienischen Malern des Tre- und Quattrocento. Diese geben durch ihre Darstellungsweise ein ganz unterschiedliches Zeugnis des Apostels, das Anlaß zu einer näheren Untersuchung bot.

Der gewählte Zeitabschnitt orientiert sich nicht an einer bestimmten Stilepoche sondern ist durch markante Schritte in der Entwicklung des Erzählerischen ausgezeichnet: Er verbindet Giotto und Leonardo. Giotto setzt einen Anfang, der für die nachfolgenden Künstler verbindlich wurde: Seine Raumauffassung und Figurengestaltung wirkten grundlegend auf die Gruppenkomposition und führten damit zu neuen Wegen im erzählerischen Gestalten, das bei Leonardo in der differenzierten Darstellung von Gefühlen zu einem Höhepunkt geleitet wird.

Die Auswahl der Darstellungen wurde nicht nur auf die Kernländer des Tre- und Quattrocento beschränkt, da sich auch in den peripheren Regionen Beispiele von Rang finden.

Untersucht wird die künstlerische Darstellung und Auslegung des Judas. Dabei wird neben der Bestandsaufnahme seiner äußeren Erscheinungsweise in ihrem Verhältnis zu anderen Kriterien, nach der Art seines Auftretens und Handelns gefragt: Unter Zuhilfenahme der Untersuchung der Komposition wird dabei vor allem das Erzählerische, in welchem Kontext Judas zu dem Gesamtzusammenhang des Bildganzen stehe, zu klären versucht. In diesem Vorgehen wird dabei je nach Rang des Künstlers unterschiedlich weit methodisch differenziert werden.

Ausgangspunkt der Untersuchung ist der Vergleich von Darstellungen gleichen Inhalts in den einzelnen Szenen der Passion. Judas ist immer in Zusammenhang mit Christus gesehen und stets sekundäre Gestalt. Er ist nie der Mittel-

punkt eines Zyklus, sein Leben in der Wand- und Tafelmalerei nicht zu einem selbständigen Thema verbildlicht.

Im 14. Jahrhundert sind die weitausgreifenden, biblischen Geschichten, die in ihrem Programm zahlreiche Szenen mit Judas beinhalten, hauptsächlich in der Wandmalerei zu finden. Im 15. Jahrhundert dagegen erhält mit Ausnahme der Fresken in Refektorien die Tafelmalerei das Übergewicht. Zu dem Altarbild, das die wichtigste Gattung repräsentiert, kommt noch das Andachtsbild und die Verwendbarkeit von Tafeln zur Einrichtung von Sakristeien. Trotz der Unterschiede, die Wand- und Tafelmalerei voneinander abhebt, erscheint es sinnvoll, sie bei einer Untersuchung, die dem Erzählerischen gilt, gemeinsam zu behandeln. Jedes Bild wird für sich auf seine Aussage hin befragt und dabei eine Thematisierung durch den Anbringungsort in die Interpretation einbezogen. Dies gilt vor allem für Darstellungen des Abendmahles: beim Altarbild der Bezug auf das Sakrament, im Refektorium die Überhöhung der realen Tischgemeinschaft der Mönche durch das Letzte Abendmahl Christi mit den Aposteln.

Die Themen der einzelnen Kapitel entsprechen in ihrer Abfolge den Geschehnissen der Passionsgeschichte die auch von Judas berichten. Innerhalb dieser werden zunächst die Darstellungen in chronologischer Reihenfolge untersucht und danach die verschiedenen Auffassungen der Künstler zu Judas einander gegenübergestellt und unter dem Aspekt einer zeitlichen Entwicklung betrachtet. Die große Anzahl der Bilder des Abendmahles und des Judasverrates erforderte eine zusätzliche Unterteilung, die nach ikonographischen Gesichtspunkten getroffen wurde. ¹⁾

Anschließend an die Untersuchung der Einzeldarstellungen werden Bilder aus Zyklen zusammenhängend betrachtet. Dies ermöglicht, etwaige Veränderungen in der Gestaltungsweise des Judas und eine psychische Entwicklung seiner Persönlichkeit - soweit vorhanden - über die verschiedenen Stadien der Passionsgeschichte hinweg zu verfolgen.

Im Anhang sind die wichtigsten Punkte zur Darstellungsweise des Judas zusammengefaßt, um einen tabellarischen Überblick der wesentlichen Merkmale bei den verschiedenen Künstlern und Szenen zu ermöglichen.

LITERATURBERICHT

Mit der Gestalt des Judas Ischariot beschäftigen sich bis heute verschiedene wissenschaftliche Untersuchungen: Neben theologischen Abhandlungen sind dies vor allem geisteswissenschaftliche Arbeiten zur Deutung seiner Person in Dichtung, Schauspiel und Legende. ²⁾

Die kunsthistorische Literatur behandelte bisher nur ausschnittshaft die Gestalt des Judas. Die grundlegende Arbeit, "Judas Ischariot in der bildenden Kunst", Jena 1883, wurde von Wilhelm Porte verfaßt. Porte versucht zwar in seinem Werk den gesamten Bereich der bildenden Kunst zu umfassen, konnte aber weder alle Darstellungen behandeln noch die einzelnen Werke detailliert untersuchen. Die Artikel in Lexika ³⁾ und Handbüchern ⁴⁾ geben uns zwangsläufig die Entwicklung des Judasbildes relativ wenig differenziert wieder. Sie zeigen zwar dessen Wandel von altkirchlicher Zeit bis zur Moderne an markanten Beispielen auf, können aber keine umfassende Interpretation liefern. Auch die beiden Aufsätze von Hanna Jursch, "Judas Ischariot in der Kunst" und "Das Bild des Judas Ischariot im Wandel der Zeiten" ⁵⁾ legen die Auffassung von diesem Apostel nur bei wenigen Künstlern dar und lassen zahlreiche Fragen offen; ebenso ist der Überblick über die Deutungen aus dem Mittelalter und der Neuzeit nicht ausführlich genug. Oswald Goetz beschäftigt sich in dem Aufsatz "Hie henckkt Judas" ⁶⁾ mit Judas Ischariot um ein Glasfenster, das den toten Judas zeigt, identifizieren zu können. Der Autor berücksichtigt jedoch nur Material aus dem englischen und französischen Raum.

Anläßlich des Abendmahles von Leonardo befaßt sich Hans Feddersen mit Judas Ischariot in Dichtung und Kunst. ⁷⁾ Er zeigt eine intensive Auseinandersetzung mit der Gestalt des Verräters, beschränkt sich aber in seiner Aussage auf diesen Künstler.

Über die bildliche Darstellung des Judas Ischariot in der italienischen Kunst und besonders in dem hier gewählten Zeitraum ist mir keine spezielle Literatur bekannt.

I. EINLEITUNG

Die Grundlage für die einzelnen Darstellungen mit Judas Ischariot bilden die Schriften des Neuen Testaments. Sie berichten auch über das Leben des Judas Ischariot von seiner Berufung zum Apostel bis zu seinem Tode.

Judas Ischariot, Simons Sohn (Jo 13,2) ⁸⁾ wird erstmals im Bericht der Berufung zum Apostel genannt (Mt 10,4; Mk 3,19; Lk 6,16) ⁹⁾, wobei er immer als letztberufener der zwölf Apostel erwähnt wird. Im Evangelium nach Johannes (Jo 6,70) ¹⁰⁾ bezeichnet Jesus Judas als "diabolus". Bei der Salbung in Bethanien (Jo 12,4-6) ¹¹⁾ hebt sich Judas, als "fur" bezeichnet, erstmals durch sein ungehörliches Verhalten von den übrigen ab. Laut Matthäus (Mt 26,14-16) ¹²⁾ und Markus (Mk 14,10) ¹³⁾ erhandelt Judas für die Auslieferung Jesu an die Hohenpriester dreißig Silberlinge. Diese Abmachung wird bei Lukas (Lk 22,3-6) ¹⁴⁾ dem Einfluß des Teufels unterstellt. Der Teufel wird als Anstifter bei Johannes (Jo 13,2) ¹⁵⁾ anlässlich der Fußwaschung und nach der Bezeichnung als Verräter beim Abendmahl erwähnt. Anschließend an das Abendmahl, während dessen Jesus Judas als seinen Verräter entlarvt (Mt 26,21-26; Mk 14,18-21; Lk 22,21-23) ¹⁶⁾ begibt sich Judas zu den Hohenpriestern, führt sie in den Garten Gethsemane und liefert ihnen Jesus durch den Kuß als den Gesuchten aus (Mt 26,47-49; Mk 14,43-45; Lk 22,47ss) ¹⁷⁾. Nach Matthäus bringt Judas aus Reue nach der Verurteilung Christi die Silberlinge in den Tempel zurück und erhängt sich (Mt 27,3-5) ¹⁸⁾. In der Apostelgeschichte des Lukas (Apg 1,15-26) ¹⁹⁾ wird anlässlich der Apostelwahl des Matthias berichtet, daß Judas um den Verräterlohn einen Acker erworben habe und alle Eingeweide durch einen Sturz, bei dem sein Leib auseinandergeborsten sei, "diffusa sunt". Über die Phasen des Judaslebens, seine Abstammung und Geburt, die in den Evangelien nicht enthalten sind, berichten die mittelalterlichen Legenden, von denen die "Legenda Aurea" des Jacobus da Voragine ²⁰⁾ eine späte Fassung bietet:

Cyborea, die Frau von Ruben träumte, daß aus ihrem Schoß eine Fackel hervorgehe, die ihr Haus, Jerusalem und Galiläa und den Tempel Gottes zerstören werde. Daher setzen die Eltern den neugeborenen Sohn Judas in einem Bienenkorb aus, der an das Land Skarioth gespült wird. Die Königin dieses Landes findet den Knaben und zieht ihn als ihr Kind auf. Als sie einen eigenen Sohn gebiert, fühlt sich Judas zurückgesetzt und er erschlägt diesen, worauf er nach Jerusalem zu Pilatus flieht. Er wird in dessen Haus aufgenommen, erhält eine ehrenhafte Stellung. Eines Tages, als es Pilatus nach Äpfeln gelüstet, wird Judas beauftragt, sie aus dem Garten des Nachbarn Ruben zu stehlen. Dabei wird er von Ruben überrascht und er erschlägt im Handgemenge unwissend seinen eigenen Vater. Zur Belohnung für die gestohlenen Äpfel erhält er von Pilatus den Besitz und die Gattin des Getöteten. Als Judas durch einen Zufall erfährt, daß er den eigenen Vater getötet und seine Mutter zur Gattin genommen hat, schließt er sich auf deren Anraten zur Buße dem Heiligen Mann Jesus von Nazareth an. Danach erfolgt in den Legendentexten ein deutlicher Absatz und es wird dann - mit Hinweis auf die Evangelien - die Verratsgeschichte des Judas bis zum Tode berichtet. Andere Legenden ²¹⁾ erwähnen die Höllenstrafen des Judas nach dem Tode und setzen diese in Verbindung mit dem irischen Heiligen Brandanus: Auf seiner Fahrt über das Meer begegnet dieser Heilige Judas Ischariot der an eine Insel gefesselt schwere Qualen erleidet. Für ihn bilden sie jedoch eine Erleichterung seiner Strafe, die ihm nur an wenigen Tagen gewährt wird und ihn von seinen entsetzlichen Höllenqualen vorübergehend befreit. Die einzelnen Episoden dieser Legenden sind in die Buchmalerei aufgenommen. ²²⁾

Entgegen zyklischen Zusammenhängen kommt Judas in den Verbildlichungen von Dantes Höllenvision, so zum Beispiel in San Gimignano ²³⁾ vor. Dem Bericht der Göttlichen Komödie ²⁴⁾ entsprechend steckt er dermaßen im Maul Luzifers, daß nur die untere Leibeshälfte herausragt. Um jeden Zweifel an der Identität dieses Sünders auszuschließen, ist er noch mit

Namen genannt.

Ausdruck einer zeitgenössischen Mystik sind Darstellungen des Schmerzensmannes, in denen die Gestalt des Judas auf den Kopf reduziert vorkommt. 25)

In der Wand- und Tafelmalerei ist Judas in seiner Funktion als Apostel in Beziehung zu Christus wichtiggenommen. Hier wird ihm den Szenen entsprechend ganz unterschiedliche Bedeutung beigemessen. Nur äußerst selten ist er in der begleitenden Apostelschar zu sehen; mit Ausnahme des "Einzug in Jerusalem" ist er in diesen Bildern nicht um seiner selbst willen, sondern um der Vollständigkeit der Gruppe willen wiedergegeben. Diese Darstellungen bringen jedoch keine Erweiterung für die Interpretation des Judas. Für die vorliegende Arbeit ergaben sich somit in dem behandelten Zeitraum folgende Themen, die in ihrer Abfolge den einzelnen Stationen der Passion Christi entsprechen und auf die Gestaltungsweise des Judas Ischariot hin untersucht wurden:

Die Salbung in Bethanien

Der Einzug in Jerusalem

Der Judaspakt

Die Fußwaschung

Das Abendmahl

Die Apostelkommunion

Das Gebet am Ölberg

Der Verrat des Judas

Die Rückgabe der Silberlinge

Der Tod des Judas

II. UNTERSUCHUNG DER EINZELNEN PASSIONSSZENEN

A. Die Salbung in Bethanien 26)

Taddeo Gaddi. Bekannt 1332, gestorben 1366. Florenz, Sta.
Croce. Fresko, um 1335.

Evangelium secundum Joannem

- 12;1 Iesus ergo ante sex dies Paschae venit Bethaniam
ubi Lazarus fuerat mortuus, quem suscitavit Iesus.
2 Fecerunt autem ei cenam ibi, et Martha ministrabat,
Lazarus vero unus erat ex discumbentibus cum eo.
3 Maria ergo accepit libram unguenti nardi pistici,
pretiosi, et unxit pedes Iesus et extersit pedes eius
capillis suis; et domus impleta est ex odore unguenti.
4 Dixit ergo unus ex discipulis eius, Iudas Iscariotes
qui erat eum traditurus:
5 Quare hoc unguentum non veniit trecentis denariis
et datum est egenis?
6 Dixit autem hoc, non quia de egenis pertinebat ad
eum, sed quia fur erat et loculos habens ea quae
mittebantur portabat.

Als handelnde Person wird Judas erstmals in den Schriften des
Neuen Testaments bei der Salbung in Bethanien erwähnt; Judas
hebt sich durch sein unbotmäßiges Verhalten von der Jünger-
schar ab; als Ursache für sein Betragen wird Geldgier genannt.

Die einzige mir bekannte Darstellung, welche auch Judas in
dieser Szene zeigt, befindet sich im Refektorium von Sta.Croce
27) in Florenz und wurde 1335 von Taddeo G a d d i geschaffen.

Der Künstler teilt die Fläche der Stirnwand in verschieden
große Bildfelder tafelartig auf. Die größte, hochformatige

Darstellung in der Mitte nimmt der Gekreuzigte ein, aus dessen Kreuzesstamm der Lebensbaum erwächst; die ganze untere Bildbreite bildet das "Letzte Abendmahl". Die beiden oberen und das Bild links der Mitte zeigen jeweils eine Szene aus dem Leben des Hl. Franziskus, des Hl. Benedikt und des Hl. Ludwig von Toulouse, rechts der Mitte der Hl. Maria Magdalena und zwar die Salbung Christi durch Maria Magdalena.

Das leicht hochrechteckige Bildfeld der Salbung gibt den Blick in den Vorbau eines Hauses frei, das in Schrägansicht bis zum rechten seitlichen Bildrand führt. An einem Tisch unter dem Vordach dieses Gebäudes sitzt Christus, frontal zum Betrachter gewendet, zu seiner Linken Petrus ²⁸⁾, zu seiner Rechten Lazarus. Christus hält seine Rechte über den Tisch hinweg gesenkt, das Haupt der Maria Magdalena segnend, die vor dem Tisch kniet und die Füße Christi mit ihren Haaren trocknet. Auf der linken Seite stehen vor der angrenzenden Gartenmauer ein Pharisäer, neben ihm ein Apostel und seitlich vor diesem, gegen die Mitte zu, zwei jugendliche Diener, die einander zugewandt sind. In dem Apostel, der auf Maria Magdalena zeigt, glaube ich Judas Ischariot zu erkennen.

Judas fällt in dieser Darstellung durch seine Körperhaltung und Bewegung auf, die sich von den verhaltenen Gesten der übrigen - vor allem der Stehenden - unterscheidet. Er ist annähernd frontal wiedergegeben, sein Körperrausschnitt wird durch die Überschneidung mit dem Diener und dem Pharisäer vermindert. An seiner Haltung, insbesondere daran, wie er den Kopf vorstreckt, wird deutlich, in welcher eindringlicher Weise er dem Pharisäer zugewandt ist, auf den er einzusprechen scheint. Mit der ausgestreckten rechten Hand zeigt er dabei auf Maria Magdalena, sein linker Arm bleibt aber ganz dem Oberkörper verhaftet, sodaß der Eindruck entsteht, als würde er sich der Anteilnahme am Geschehen um Christus verschließen.

Die entgegengesetzten Bewegungsimpulse von Kopf und Arm verleihen der Figur eine Aktivität und Entschiedenheit, die durch die schroffe Kopfdrehung und den verkniffenen Gesichtsausdruck zu einer gewissen Schärfe gesteigert werden. Inhaltlich ist dies nur dadurch zu erklären, daß sich der Künstler hier nicht auf die Darstellung des Zeigens, Demonstrierens und Murrens beschränkt, sondern Anlage meint. Dazu wendet sich der Apostel keinem anderen Apostel, sondern einem Pharisäer zu.

Ein Vergleich mit anderen Werken von Taddeo Gaddi, die ähnliche Motive aufweisen, macht das Gegensätzliche in der Verhaltensweise dieses Apostels zu der der übrigen Apostel deutlich. Dies zeigt zum Beispiel der dritte Apostel von rechts in der Darstellung des Abendmahles, unterhalb der Salbung von Bethanien. Dieser macht die zwei neben ihm Sitzenden mit ausgestreckter Hand, aber dennoch ruhig auf das Geschehen um Christus aufmerksam. Auch die Tafel eines ehemaligen Sakristeischrankes von Sta. Croce in Florenz, heute in der Pinakothek in München, läßt sich hier als Vergleich anführen. Sie zeigt die Feuerprobe vor dem Sultan. Dieser sitzt auf seinem erhöhten Thron, blickt mit seitlich geneigtem Kopf auf die rechts von ihm stehenden Sarazenen und weist mit seiner rechten Hand auf das links entfachte Feuer. Dieses Motiv drückt Entschiedenheit, Unabänderliches aus, es fehlt ihm aber das Gewaltsame, Anklagende des Apostels der Salbung.

Da Taddeo Gaddi in der Darstellung der Salbung eine Figur zeigt, deren Auffassung sich von den übrigen deutlich unterscheidet, handelt es sich um eine ausgezeichnete Person. Daß mit dieser Judas gemeint ist, läßt sich daher mit Sicherheit annehmen, denn er ist im Evangelium nach Johannes der einzige von den Aposteln, der zu dieser Szene in Beziehung steht, zeigt in dieser Darstellung aber eine ganz bestimmte persönliche, vom Künstler erfundene Ausprägung, die über den Text bei Johannes hinausgeht.

Judas wird in dieser Darstellung in formaler Hinsicht durch die Gestalt der Maria Magdalena hinweg auf Christus bezogen: Die Linie der ausgestreckten Hand wird durch das verschieden gefärbte Gewand des vor ihm stehenden Dieners aufgenommen und den herabfallenden Falten des Gewandes folgend bis zu den bedeckten Füßen der Maria Magdalena weitergeleitet. Von hier steigt sie sanft über die Rückenkontur und das Haupt zu der segnenden Hand Christi empor. Die Beschwerde des Judas erscheint dadurch nicht nur gegen die Verschwendung der Salbe gerichtet, sondern wendet sich gegen den Dienst, den Maria Magdalena an Christus verrichtet und, wie es der Kontrast der Gesten Christi und des Judas segnend bzw. zeigend erkennen lassen, auch auf Christus. Judas wird damit aus dem Rang des lediglich "murrenden Apostels" vom Künstler zu dem persönlichen Gegenspieler Christi erhoben. Dies findet sich auch dadurch bestätigt, daß beide durch einen größeren Maßstab von den übrigen Gestalten abgehoben sind.

B. Der Einzug Christi in Jerusalem 29)

Pietro Lorenzetti. Tätig 1305 - 1348. Assisi, S. Francesco.
Fresko, um 1326.

Anonymus. Como. S. Abbondio. Fresko, um 1343. 30)

Anonymus. Subiaco. Chiesa Superiore. Fresko, um 1330.

Giusto di Menabuoi. Geb. 1320/30, gest. 1387/93. Padua,
Baptisterium. Fresko, 1376 - 1378.

Schule des Fra Angelico. Geb. 1387, gest. 1455. Rom, Vati-
kanische Bibliothek. 31)

Evangelium secundum Matthaeum

- 21:1 Et, cum appropinquassent Ierosolymis et venissent
Bethphage ad montem Oliveti tunc Iesus misit duos
discipulos
2 dicens eis: ite in castellum, quod contra vos est,
et statim invenietis asinam alligatam et pullum
cum ea: solvite et adducite mihi ...
6 Euntes autem discipuli fecerunt sicut praecepit
illis Iesus
7 et adduxerunt asinam et pullum et imposuerunt
super eos vestimenta sua et eum desuper sedere
fecerunt.
8 Plurima autem turba straverunt vestimenta sua in
via; alii autem caedebant ramos de arboribus et
sternebant in via.

Evangelium secundum Marcum

- 11:1 Et, cum appropinquarent Ierosolymae et Bethaniae
ad montem Olivarum, mittit duos ex discipulis suis
2 et ait illis: Ite in castellum, quod contra vos

est, et statim introeuntes illuc inveniatis pullum
ligatum super quem nemo adhuc hominum sedit.

Solvite illum et adducite ...

- 7 Et duxerunt pullum ad Iesum et imponunt illi
vestimenta sua, et sedit super eum.
- 8 Multi autem vestimenta sua straverunt in via; alii
autem frondes caedebant de arboribus et sternerant
in via.

Evangelium secundum Lucam

19;29 Et factum est, cum appropinquasset ad Bethphage et
Bethaniam ad montem, qui vocatur Oliveti, misit
duos discipulos suos

- 30 dicens: ite in castellum quod contra est; in quod
introeuntes inveniatis pullum asinae alligatum, cui
nemo unquam hominum sedit:
solvite eum et adducite ...

35 Et duxerunt illum ad Iesum. Et iactantes vestimenta
sua supra pullum imposuerunt Iesum.

36 Eunte autem illo substernebant vestimenta sua in via.

Evangelium secundum Ioannem

12;12 In crastinum autem turba multa, quae venerat ad diem
festum, cum audissent quia venit Iesus Ierosolymam

- 13 acceperunt ramos palmarum et processerunt obviam ei
et clamabant: Hosanna benedictus qui venit in nomine
Domini, rex Israel.

14 Et invenit Iesus asellum et sedit super eum, sicut
scriptum, est.

Alle vier Evangelien schildern den Einzug Christi in Jeru-
salem, seine Vorbereitung, den Zug selbst und die Ankunft.
Auf die Apostel im Gefolge Christi wird nicht näher eingegangen.

Die Malerei des Tre- und Quattrocento stellt den Einzug in Jerusalem meist als erste Szene des Passionszyklus dar. Stets reitet Christus auf einer Eselin, meist im Profil gegeben, von einer Schar Apostel begleitet, auf die Stadt zu, aus der die Bürger von Jerusalem ihm entgegenkommen. Die Anzahl der gezeigten Apostel variiert von Künstler zu Künstler. So zeigen Duccio und Lorenzetti ³²⁾ alle zwölf, Giotto ³³⁾ dagegen vermindert die Gruppe um die beiden Vorausgesandten und gibt nur zehn wieder. Im allgemeinen bilden die Apostel, hinter- und nebeneinander schreitend, geschlossene Gruppen, wobei den im Vordergrund Stehenden, darunter meist Petrus, mehr Raum gegeben wird.

In dem hier behandelten Zeitraum konnten nur fünf Darstellungen nachgewiesen werden, die Judas Ischariot als von der Apostelgruppe geschiedene Person charakterisieren. Jedes der fünf Bilder zeigt aufgrund der differenzierten Gestaltungsweise eine eigene Auffassung dieses Apostels.

In der Darstellung des Einzuges in Jerusalem von Pietro Lorenzetti folgen alle Apostel als geschlossener Block Christus nach. Sie ziehen, angeführt von Petrus und Judas aus der Tiefe der Landschaft kommend, hinter Christus her. Dieser hat die Rechte segnend erhoben und reitet auf der Eselin den lebhaft agierenden Bürgern entgegen.

Alle Apostel mit Ausnahme des Judas tragen den Heiligenschein. Judas als einziger in ganzer Figur zu sehen, nur wenig von dem Hinterlauf der Eselin überschritten. Er unterscheidet sich auffällig in Physiognomie und Haartracht von den übrigen. Sein Haar, nicht wohlgeordnet in Wellen und Locken wie das der anderen, fällt in Strähnen über den Hinterkopf stumpf auf die Schultern. Das Gesicht, unter den Ankommenden nur wie das Gesicht Christi im Profil gegeben, wird durch eine gerade Stirn, ein vorspringendes Kinn und eine lange abwärts gebogene Nase, die am Ansatz scharf einspringt, charakterisiert.

Im Gegensatz zum weichgeformten, ebenmäßig verlaufenden Gesicht Christi, das in die Kontur des Heiligenscheines eingebettet ist, gewinnt das Profil des Judas durch die steil abfallende Mantelkante des hinter ihm stehenden Apostels zusätzlich an Schärfe. Bei Judas sind alle Gesichtsmuskeln angespannt, die schmalen Lippen fest aufeinandergepreßt. Unter den stark zusammengezogenen Augenbrauen blicken die tiefliegenden Augen stechend und starr hervor. Er ist damit ganz anders als Petrus dargestellt, dessen Haupt mit dem weißen Backenbart und weißem Haar, die Züge eines alten Mannes aufweist und hierin würdig erscheint.

Sowohl motivisch als auch formal arbeitet der Künstler mit den subtilsten Mitteln, um Judas von den übrigen Gestalten abzuheben und zu Christus in Beziehung zu setzen: Der Apostelzug erhält durch die verschiedenen Gruppen der Apostel, zu zweit oder zu dritt neben- oder hintereinander eine gewisse Lebendigkeit, die sich auch in ihren Handlungsweisen widerspiegelt: So ziehen sie nicht feierlich hinter Christus her, sondern wirken unterschiedlich lebhaft, wenden sich um, sprechen miteinander, heben ihre Gewänder beim Gehen an und blicken auf die Kinder. Die Lockerheit des Zuges fällt besonders an den Wendungen der Köpfe auf, die in ihrer unterschiedlich hohen Anordnung gerade bei Judas den tiefsten Punkt erreicht haben. Er verkörpert im Gegensatz zu den übrigen Aposteln durch sein festes Stehen, die breite Körperansicht und den im Verhältnis zum Körper kleinen Kopf mit den harten Gesichtszügen äußerste Kraft, wie es die geballte Faust verdeutlicht. Das Energische, ja Brutale seines Wesens ist aus der Körperhaltung zu entnehmen. Ober- und Unterkörper wird durch seinen abgewinkelten rechten Unterarm fast horizontal in zwei Hälften geteilt. Der eng in sich geschlossene Oberkörper mit den an die Brust gepreßten Armen, dem vorge-streckten Kopf machen die vorwärts drängende Aktivität sichtbar, die im Ausschreiten noch zusätzlich betont wird. Auch hier fällt das ungestüme Verhalten des Judas auf, denn er tritt voll auf die Zweige, die zum Empfang Christi auf den

Weg gestreut wurden, wohingegen der Esel mit seinen Hufen die Zweige kaum berührt.

Die Judas seitlich begrenzenden Apostel stehen motivisch in Kontrast zu ihm, bilden formal aber Einleitung und Übergang der Beziehung zwischen Judas und Christus. Bartholomäus, an Judas anschließend, ist durch Körperdrehung, Kopfwendung und Gestik auf Judas orientiert, Petrus hingegen wendet sich mit Entschiedenheit von der unmittelbaren Nachfolge Christi zu Judas um, stellt sich jedoch dem Drängen nicht entgegen. Formal verkettet die Linie der Faltenbahnen im Mantelumhang des Bartholomäus und die dreifache Wiederholung der Kurve, die der linke Arm bildet, ihn, Judas, Petrus und Christus, wobei die Linie von links oben sanft abfällt, bei Judas am schärfsten akzentuiert ihren tiefsten Punkt erreicht, bei Christus wieder ansteigt und in der Segensgeste gipfelt. Eine vergleichbare verbindende Funktion übernehmen die Gewandborten, welche ebenfalls eine sanfte Wellenlinie vom linken Jünger über Judas und Petrus zu Christus bilden.

Christus und Judas sind aber trotz dieser Verbindungen und beider Darstellung im Profil als schärfstes Gegensatzpaar aufgefaßt: Judas gedrungen, blockhaft schwer mit geballter Faust, zottigen Haaren und bösem Gesicht. Durch den geschlossenen Umriß und die vor der Brust gekreuzten Arme, welche den Stoff des Umhanges fast zu sprengen scheinen, wirkt er ganz in sich verschlossen, Härte durch Blick und Hand ausdrückend. Christus dagegen ragt schlank auf der Eselin sitzend auf; seine harmonischen Gesichtszüge, der klare Blick und ein sanftes Lächeln kennzeichnen seine Milde. Seine blonden Locken fallen über die Schultern auf den Umhang, der den rechten Arm freigibt. War bei Judas die rechte Hand verdeckt und eng an den Körper gepreßt, so führt die Rechte Christi den Segensgestus frei und erhaben vor dem Körper aus und unterstreicht den Ausdruck seines Antlitzes.

Die gleiche Szene - jedoch in sehr vereinfachter Darstellungsweise - wird auch in der Kirche San Abbondio in C o m o wiedergegeben. Christus reitet auf dem Esel, der ihn mit langgestrecktem Hals zur Gruppe der Bürger und Kinder führt. Christus hat die Rechte segnend erhoben. Die Würde seiner Erscheinung beim Heranziehen kommt durch die Stellung in Dreiviertelansicht zur Geltung, während der ausgestreckte Arm, in Profilansicht, zum selbständigen Ausdrucksmerkmal wird und die herrschaftliche Gebärde betont.

Die Gruppe der nachfolgenden Apostel ist äußerst eng gefaßt. Sie besteht aus sieben Aposteln, angeführt von Petrus und Andreas, beide von der Hinterflanke der Eselin überschritten. Weitere vier Apostel sind an ihren Heiligenscheinen erkennbar, zwischen ihnen ist von einem einzig ein scharfes Profil zu sehen. Es ist anzunehmen, daß es sich hier um Judas Ischariot handelt; zum einen wegen des fehlenden Heiligenscheines, zum anderen aufgrund der Gesichtszüge, die denen des Judas in der Szene der Gefangennahme äußerst ähnlich sind.

Die unterschiedlichen Ansichten von Körperhaltung und Segensgestus bei Christus und der dadurch entstehende Eindruck der Ruhe sind auch für die Erscheinungsweise des Judas bedeutsam, als er sich davon umsomehr abhebt: Er zeigt in der Gruppe der würdig dastehenden Apostel mit seinem vorgestreckten Kopf nicht die geziemende Zurückhaltung eines Apostels, sondern scheint vor und hinter Christus herzudrängen.

Wie auch bei Lorenzetti zeigt das Fresko des "Einzugs in Jerusalem" in S u b i a c o Judas in der vorderen Reihe der Apostel. Er ist durch den dunklen Heiligenschein und durch die rötlich-braunen, zotteligen Haare, die ihm ein etwas verwildertes Aussehen verleihen, von den übrigen unterschieden. Judas ist, wie auch die Apostel, zurückgetreten, um Christus an den Ölbaumzweige streuenden Kindern auf die Stadt Jerusalem zu vorbeireiten zu lassen. Im Gegensatz zu Petrus, der dicht

neben ihm sich zu Christus wendet und ihm gleichsam den Weg weist, wirkt Judas in Körperhaltung, dem nach vorne gerichteten Kopf und Blick energisch vorwärtsdrängend.

In der Darstellung des Giusto di M e n a b u o i reitet Christus, von links nach rechts ins Profil gewendet, gefolgt von einer großen Schar Apostel, auf das Volk von Jerusalem zu. Wie schon bei Lorenzetti wird das Volk auch hier durch eine Vielzahl von Personen unterschiedlichen Alters und Standes verkörpert. Wieder sind Kinder darunter, welche in den im Hintergrund aufragenden Bäumen herumklettern um Zweige abzubrechen und Christus damit zu empfangen. Das Gegengewicht zu den Bäumen bilden links zwei Hügel, deren Kontur in die Mitte zu abfällt.

Die Apostel ziehen nicht nur hinter Christus her, sondern schreiten in Form einer breiten Reihe, neben ihm her. Zu dieser Gruppe gehört Judas Ischariot, der nur an seinem schwarzen Heiligenschein kenntlich ist. Er bildet den Abschluß der gestaffelten Reihe, eine für Giusto di Menabuoi übliche Darstellungsweise. Durch die enge Gruppierung werden die einzelnen Personen weitgehend überschritten dargestellt: der Figur des Judas kommt dabei durch die Stellung am Schluß besonders wenig Raum zu und nur sein Kopf und ein Teil des Oberkörpers ist sichtbar. Formal erfährt er durch die von links abfallende Bergkontur eine gewisse Betonung, die nahe seinem Kopf mit der Landbegrenzung rechts im Hintergrund zusammenläuft.

In dem Werk der Schule des Fra A n g e l i c o reitet Christus ausnahmsweise - entgegen den oben besprochenen Werken - von rechts nach links auf das Volk von Jerusalem zu, das hier nur aus wenigen Personen besteht. Den Hintergrund der Begebenheit bildet ein Bergmassiv, auf dessen Plateau einige Häuser der Stadt zu sehen sind.

Hinter Christus ziehen die zwölf Apostel in lockeren Grup-

pen diesseits und jenseits eines Hügels hervor; die Apostel im Vordergrund sind weitgehend in ganzer Gestalt sichtbar, während die dahinterstehenden von den ersten überschritten werden. Vom letzten Apostel jedoch, der hinter dem Hügel hervorkommt, ist nur der Kopf im Profil zu sehen: Die abfallende Bergkontur überschneidet scharf die Linie seines Halses. Dieser Apostel ist deutlich an seinem schwarzen Heiligenschein als Judas zu erkennen. Weitere Charakterisierungsmerkmale sind das struppige Haar und der nach vorne spitz auslaufende Kinnbart, wodurch der Eindruck verstärkt wird, daß Judas gleichsam aggressiv vorstoßend ist. Das Gesicht erscheint böseartig verkniffen und steht dadurch im Gegensatz zu den weich modellierten und freundlich wirkenden Aposteln.

Obwohl Judas deutlich kleiner dargestellt wurde als die übrigen Apostel und seine Gestalt auf den Kopf beschränkt ist, vermag ihm der Künstler, ähnlich wie Giusto, als letzter der Apostel und damit auch Christus fernster, in der akzentuierten Stellung am Ende des Zuges durch die Umrisse der Landschaft Bedeutung und Ausdruckskraft zu verleihen.

Zusammenfassung

In den fünf Darstellungen des Einzuges in Jerusalem ist Judas in seinem Äußeren aus der Schar der Apostel abgehoben: Bei Giusto di Menabuoi, in Subiaco und bei Fra Angelico ist er am gedunkelten Schein der Heiligkeit kenntlich, Lorenzetti und das Fresko von Como zeigen ihn ganz ohne Heiligenschein. Fra Angelico wie auch Lorenzetti charakterisieren Judas durch struppiges, ungepflegtes Haar und einen böseartigen, aggressiven Gesichtsausdruck, der in bewußtem Gegensatz zur milden Auffassungsweise der übrigen Apostel steht.

Diese fünf geben sein Gesicht in scharfem Profil wieder. Da bei Fra Angelico und in Como der Kopf der alleinige Ausdrucksträger ist, wird gerade durch die Profilansicht der Eindruck, Judas würde vorwärtsdrängen, verstärkt, bei Lorenzetti und in Subiaco das energische Vorwärtsdrängen des Verräters gerade dem ruhigen Verhalten Petri entgegengesetzt.

Die Stellung des Judas ist unterschiedlich, aber immer in besonderer Bedeutung zu Christus: Bei Giusto und auch dem Künstler der Schule des Fra Angelico bildet er einen Schlußpunkt; bei Giusto als Flügelmann, bei dem anderen als Letzter der Apostel. In beiden wird er kompositionell durch die Umrisslinien der auf ihn zulaufenden Landschaft betont. Bei Lorenzetti, in Subiaco und in Como dagegen ist Judas mit Petrus als Anführer der Apostel wiedergegeben. Ganz im Gegenteil zu dem Fresko in Como, das die Figur des Judas nur auf den Gesichtsausschnitt reduziert, stellt Lorenzetti Judas kaum überschritten monumental in den Vordergrund. Er ist als Kontrastfigur zu Christus aufgefaßt und als solche auf diesen bezogen: Durch formale Wiederholungen in beiden Gestalten wirkt Judas in seinem aggressiven Gehabe mit seiner geballten Faust auf Christus gerichtet und scheint ihm gleichsam in den Rücken zu fallen.

C. Der Judaspakt 34)

Giotto di Bondone. Ca. 1267 - 1337. Padua, Capp. degli Scrovegni. Fresko, 1303 - 1305.

Pacino di Buonaguida. 1303 - 1339. Florenz, Akademie. Tafel, 1308 - 1311.

Duccio di Buoninsegna. Geb. um 1255, gest. 1319. Siena, Dommuseum. Tafel, 1308 - 1311.

Barna da Siena. Tätig erste Hälfte 14. Jahrhundert. Gest. 1351. San Gimignano, Sta. Maria Assunta. Fresko.

Anonymus. Pomposa, Sta. Maria Abteikirche. Fresko, um 1360. 35)

Mariotto di Nardo. Ca. 1394 - 1424. Florenz, Sta. Maria Novella. Fresko. 36)

Fra Angelico. Geb. 1387, gest. 1455. Florenz, Museo di S. Marco. Tafel, 1435.

Giovanni Canavesio. Erw. 1455 - 1492. Briga, Madonna della Sorgente. Fresko, 1492.

Evangelium secundum Matthaeum

26;14 Tunc abiit unus de duodecim, qui dicebatur Iudas Iscariotes, ad principes sacerdotum

15 et ait illis: Quid vultis mihi dare, et ego vobis eum tradam? At illi constituerunt ei triginta argenteos.

16 Et exinde quaerebat opportunitatem ut eum traderet.

Evangelium secundum Marcum

14;10 Et Iudas Iscariotes unus de duodecim abiit ad summos sacerdotes, ut proderet eum illis.

- 11 Qui audientes gavisī sunt et promiserunt ei pecuniam se dāturos. Et quaerebat quomodo illum opportune traderet.

Evangelium secundum Lucam

- 22;3 Intravit autem Satanas in Iudam, qui cognominabatur Iscariotes, unum de duodecim.
- 4 Et abiit et locutus est cum principibus sacerdotum et magistratibus, quemadmodum illum traderet eis.
- 5 Et gavisī sunt et pacti sunt pecuniam illi dare.
- 6 Et spopondit et quaerebat opportunitatem, ut traderet illum sine turbis.

Von einer Verhandlung Judas' mit den Hohenpriestern berichten ausschließlich die Synoptiker. Nach Markus und Lukas trachteten die Hohenpriester Christus nach dem Leben und der Plan, ihn zu töten, war bereits gefaßt, als Judas an sie herantritt. Judas bietet sich an, sie zu Christus zu führen, wofür ihm die Hohenpriester zum Dank Geld versprechen. Matthäus erwähnt die Bereitschaft der Hohenpriester nicht, dafür aber die spezielle Frage des Judas nach der Belohnung und die Antwort, in der als genau festgelegte Summe die dreißig Silberlinge genannt werden. Nach Lukas geschieht diese Handlung unter Einfluß des Satans. Die Auszahlung wird in den Berichten nicht erwähnt, ihr Zeitpunkt auch nicht näher bestimmt, lediglich die Belohnung in Aussicht gestellt.

Die Darstellungen des Judaspaktes sind in der Malerei des behandelten Zeitraums relativ selten. Sie treten immer in Zusammenhang mit der Passionsgeschichte auf, innerhalb eines Bildzyklus und sind hier als Einzelszenen gemalt oder innerhalb eines Bildes anderen Szenen untergeordnet.

In der Reihenfolge können sie vor (Giotto, Fra Angelico, Canavesio) oder nach (Barna) das Abendmahl gestellt werden. Vom Inhalt her lassen sich drei Momente in der Darstellung unterscheiden: die erste Verhandlung, die Auszahlung der Belohnung und die Besprechung nach der Auszahlung. Die erste Verhandlung habe ich nur in Briga von Canavesio gefunden. Die Auszahlung kommt häufiger vor, die Besprechung nach der Auszahlung, wo Judas bereits im Besitz des gefüllten Geldbeutels ist, zeigt einzig Giotto in der Arenakapelle.

In dem Fresko in der Arenakapelle zeigt G i o t t o d i Bondone in der Darstellung des Judaspaktes links Judas, gefolgt vom Teufel im Gespräch mit einem Hohenpriester, rechts daneben zwei weitere Priester: Der linke ist von den Paktierenden abgewendet und kommentiert dem rechts stehenden die Auseinandersetzung.

Judas, nach rechts ins Profil gewendet, trägt ein einfarbig gelbes Gewand, das nur Hände, Kopf und Hals und seinen rechten Fuß freigibt. Seine linke Hand umfaßt den Geldbeutel, der die gleiche Farbe wie das Gewand hat. Über seinem Kopf ist noch der Rest des dunklen Heiligenscheines ³⁷⁾ sichtbar. Das Gesicht erscheint über einem langen Hals, Haupthaar und Bart haben die gleiche dunkelblonde Farbe. Die Stirne ist ganz senkrecht, die Nasenwurzel deutlich zurückgesetzt, sodaß die gebogene Nase kräftig hervorspringt. Die Augenpartie wird hauptsächlich durch die wulstartigen Augenbrauen bestimmt, unter denen der Augapfel und das Unterlid sichtbar werden; das kräftig ausladende Kinn tritt weit vor. Vom linken Bildrand halb überschritten, ist der Teufel in Gestalt eines schwarzen Ungeheuers mit Ziegenfuß und Eselsohren im Rücken des Judas sichtbar.

Judas nimmt in dieser Darstellung den breitesten Raum ein. Im Gegensatz zu den anderen Figuren wird er ohne Überschneidungen gezeigt. Er bildet nahezu im Profil gesehen, eine ge-

schlossene Figur mit eng vor dem Leib gehaltenen Armen. Von der Verteilung der Gewichtsmassen ist er, in Begleitung des Teufels, ganz ungleichgewichtig den drei Hohenpriestern gegenüber gestellt. Durch seine Stellung links im Bild wird noch zusätzlich deutlich, daß er der Herzugetretene ist.

Judas und in seinem Rücken der Teufel stehen dem Hohenpriester der Mitte gegenüber. Judas hat den Kopf leicht erhoben und blickt unter den tiefliegenden Augenbrauen auf den Hohepriester. Den Geldack mit der Linken fest umschließend hat er die Rechte im Sprechen wie im Hören ³⁸⁾ in verhaltener Geste vor dem Leib. Der Hohepriester sucht, sich ihm ganz zuwendend, die Ausführungen für den gefaßten Plan zu vermitteln, wobei er ihn wie beschwörend anblickt, mit der Rechten jeden Einwand vorwegnehmend, mit der Linken ihm Vertrauen zusprechend.

Giotto kennzeichnet den Ort durch den Tempel als den Versammlungsort der Hohenpriester. Ihr enges Beieinanderstehen wird noch durch die Bögen der Architektur zusammengefaßt und verstärkt den Eindruck der Verschwörung, wie sie aus der gehaltenen Art des Miteinandersprechens der Hohenpriester zu erkennen ist. Judas ist, ihnen ganz allein ausgesetzt. Er wird zwar vom Teufel, der ihn hergeführt hat, gehalten, um sein Tun auszuhandeln, ist aber allein verantwortlich.

Bei P a c i n o d i Buonaquida nehmen an der Auszahlung der Silberlinge drei Personen Anteil, zwei von ihnen sitzen dieserseits des Tisches auf einer Bank, während ein Jugendlicher, rechts im Bild, hinter dem Tisch steht. Von der Personencharakterisierung wäre nicht sogleich ersichtlich, welcher der Dargestellten Judas ist, da zwei Jugendliche, in Dreivierteilansicht, mit Münzen hantieren. Aufgrund der Gemeinsamkeit zweier Männer und der räumlichen Isolierung des Dritten kann geschlossen werden, daß dieser Judas Ischariot ist.

Der Hohepriester hat mit seiner linken Hand den schweren Geld-

sack umschlossen, während er seine Rechte noch schützend über den wenigen Silberlingen auf der Tischplatte hält. Er entläßt den Lohn nur Münze für Münze aus der Obhut seiner Hand. Judas dagegen schiebt mit der linken Hand besitzgierig den Haufen von Silberlingen zusammen, prüft in der rechten eine weitere Münze und blickt erwartungsvoll auf den Rest des versprochenen Lohnes.

Die Abmachung, das Bündnis zwischen Judas und den Hohenpriestern, tritt hier in den Hintergrund, die Begegnung hat ganz den Charakter einer geschäftlichen Auseinandersetzung, in der beide Partner, die Hohenpriester ebenso wie Judas, nur auf den materiellen Wert ausgerichtet sind.

In der Darstellung des Judaspaktes von D u c c i o di Buoninsegna findet die Begegnung mit den Hohenpriestern vor einer Loggia mit Kreuzrippengewölbe und Rundbogenöffnungen statt. Die versammelten Hohenpriester mit den ihnen zur Seite stehenden Gefolgsleuten nehmen die ganze Langseite der Architektur ein und verstellen durch ihr dichtgedrängtes, aufgereihtes Stehen die Frontarkaden. Judas, im Profil von links nach rechts dargestellt, trägt einen roten Überwurf über einem grünen Gewand, das seine Füße in Sandalen freiläßt. Seinen Kopf charakterisieren die harten, kantigen Gesichtsmarkmale, mit der stark abgebogenen Nase, den tiefliegenden Augen und den zottigen Haaren. Judas tritt, von links kommend, an die Gruppe heran und dringt an den Knechten vorbei bis zu den Hohenpriestern vor. Er beugt sich im Gehen leicht vor, hat die Arme vor dem Leib ausgestreckt, um mit beiden Händen das Geld zu empfangen. Seine Linke wird dabei von dem Mantel bedeckt, die Rechte hält er auf, um die Münzen aufzunehmen. Diese werden ihm von einem der Hohenpriester überreicht, die in der Mitte der Pharisiäer stehen und mit ernststen Mienen zu ihm gewendet sind und mit bedächtig erhobener Hand fast mahnend zu ihm sprechen. Der feste Blick, den Judas mit ihnen wechselt, scheint das Einverständnis zu besiegeln.

Durch die Darstellungsweise des Judas im Profil (Kopf) und zugleich in Dreiviertelansicht (Körper) wie auch durch einzelne Elemente der Architektur wirkt Judas vor allem auf die Hohenpriester ausgerichtet: So wird Judas in seinem Herantreten durch den linken Eckpfeiler und den rückwärtigen Pfeiler der Loggia betont, der über seinem Haupt in Rippen und Bögen nach oben ausstrahlt und in der rückwärtigen Blendarkade bis zu dem sprechenden Hohenpriester führt; zu dem Hohenpriester vor dem Mittelpfeiler, der die gesamten Münzen in die offenen Hände des Judas gleiten läßt, leitet schließend der linke Bogen der Doppelarkade.

Judas ist in diesem Bild von den Pharisäern abgehoben und gegen den Vordergrund gestellt, wodurch darstellerisch seine Füße in den schwarzen Sandalen auffallen. Diese weisen ihn in seiner Zugehörigkeit zum Stand der Apostel aus, da sie die einzigen sind, die Sandalen tragen, wie es sich durch den Vergleich mit anderen Darstellungen der Maesta nachweisen läßt.

B a r n a d a Siena stellt die Auszahlung der Silberlinge in einem Gebäude dar, dessen Rückwand und Dachform eine auffallende Dreiteilung aufweisen. Judas ist durch eine Tür in die Vorhalle des Tempels der Pharisäer eingetreten.

Er hält fordernd den beiden Hohenpriestern, die der dichtgedrängten Versammlung vorstehen, die Hand hin, während er mit der linken sein Gewand zusammenrafft.

Judas ist in Frontalansicht wiedergegeben. Breitbeinig stehend, entschieden größer als die anderen, beugt er seinen Kopf weit vor und verfolgt mit stierem Blick das Anwachsen seines Besitzes. Der Hohepriester links der Mitte, in Profilansicht gezeigt, ist im Begriff, eine weitere Münze hinzuzufügen, die dem fest umschlossenen Geldbeutel in seiner Linken entstammt, während der dazwischen Stehende mit äußerstem Mißtrauen aus den Augenwinkeln auf Judas blickt und wie beschwichtigend die

Hände gegen dessen allzu eiliges Vorgehen gerichtet hat.

Auffallend in dieser Darstellung sind die verschobenen Proportionen bei Judas. Sein Kopf, kleiner dargestellt als die Köpfe der übrigen Figuren, steht in ungewöhnlichem Gegensatz zu der Überlänge seines Körpers. Sein rechter Arm ist fast geometrisch rechtwinkelig gebeugt, wobei der Oberarm zu lang, der Unterarm zu kurz ist. Durch seine Körpergröße fällt die gebeugte Kopfhaltung besonders auf. Sie bewirkt eine scheinbare räumliche Annäherung der Köpfe der übrigen Dargestellten, die eng zusammengesteckt, wie von einer gemeinsamen, übergreifenden, bogenförmigen Kontur begrenzt werden, wobei der angewinkelte Arm eine gewisse Distanz zu den Hohenpriestern schafft. Wie bei Duccio nehmen alle Dargestellten aufmerksam an der Auszahlung teil. Barna charakterisiert deren Gesichter durch deutlich herabgezogene Mundwinkel und stark zusammengezogene Augenbrauen, wodurch in Zusammenhang mit dem engen Beieinanderstehen der Eindruck einer Verschwörung entsteht. Dies wird noch durch den Gegensatz dieser rundbogig geschlossenen Figurenanordnung zu der eckigen, spitz überhöhten Architektur unterstrichen.

Judas ist in dieser Darstellung nicht rundum von Hohenpriestern umgeben, sondern beschließt in seiner etwas isolierten Stellung die Ansammlung auf der rechten Seite. Sein festes Stehen, betont durch das herabfallende Gewand und die Neigung des Kopfes zur Mitte hin, nimmt die verschiedensten Bewegungsimpulse der breitgelagerten Gruppe auf, die mit Ausnahme eines Priesters alle von links nach rechts führen. Dies gilt vor allem für den Hohepriester, der die Belohnung auszahlt und den Verbündeten hinter ihm. Dieser Priester, ebenfalls im Profil wiedergegeben, gewinnt noch an Bedeutung, weil er ebenso wie Judas ganzfigurig im Vordergrund, räumlich etwas von den übrigen abgesondert, steht. Indem er sich nach vorne beugt und über die Entfernung hinweg Judas beobachtet, unterstreicht er den Eindruck der Verschwörung. Mit diesem Verbündeten, des-

sen Stellung als Pendant zu der des Judas zu sehen ist, charakterisiert Barna von Anbeginn das Verhalten der Gruppe dem Verräter gegenüber: Neugierig und lauernd, als mißtraue er Judas in jeder Weise, verfolgt er die Auszahlung. Bei den Hohenpriestern kommt noch das beschwörende Drängen hinzu, indem sie Judas die Ausführung ihres Vorhabens zu vergegenwärtigen scheinen, da dieser, wie es der fordernd ausgestreckte Arm zeigt, ausschließlich auf den Erhalt des Geldes ausgerichtet ist.

Auf dem Fresko der Abteikirche Sta. Maria in P o m p o s a findet die Begegnung zwischen Judas und den Hohenpriestern in einem hohen, kastenartigen Raum, der im Vordergrund von zwei dünnen Rundpfeilern begrenzt wird, statt. Dieser Raum nimmt ein Drittel des Bildfeldes ein, das als Hauptszene das Abendmahl zeigt. Judas, wieder im Profil, nimmt mehr als die Hälfte dieses Nebenraumes ein. Er nähert sich mit weit vorgestreckten Armen dem Hohenpriester. Hinter beiden sind noch weitere Pharisäer zu sehen, die aufmerksam am Geschehen teilhaben. Das Fresko ist an dieser Stelle soweit zerstört, daß von diesen nur mehr die Reste der Köpfe und vom Vorsteher der Hohenpriester nur mehr das Gewand sichtbar sind. Die Gestalt des Judas dagegen ist mit Ausnahme der Hände weitgehend erhalten geblieben.

Im Gegensatz zu den bisher behandelten Darstellungen gleichen Themas ist sein Gesicht nicht hart und mit den üblichen physiognomischen Überzeichnungen charakterisiert, sondern vollplastisch und ohne besondere Akzente. Ihn zielt ein Heiligenschein von dem heute nur mehr die Konturlinie sichtbar ist. Sein Haar setzt über einer gerundeten Stirn an und führt in weichen Wellen, das Ohr freilassend, bis zum Nacken. Der Blick der tief liegenden Augen ist schräg nach oben auf den Hohenpriester gerichtet. Von diesem ist durch die starke Zerstörung nur mehr seine Handlungsweise in Beziehung zu Judas zu rekonstruieren. Aufgrund der weit vorgestreckten Arme des Judas und des da-

rüber abgewinkelten Armes des Hohenpriesters ist anzunehmen, daß der Moment der Übergabe des Lohnes dargestellt ist. Dies bestärkt auch der starr auf Judas' Hände Blickende, der hinter dem Hohenpriester steht.

Den übrigen ruhig stehenden Personen gegenüber ist Judas ankommend, bei Betreten des Raumes gezeigt. Dabei ist nicht nur wichtig, daß er den Raum betritt, also die Pharisäer aufsucht, sondern die Art und Weise, in der er sich ihnen nähert; die leicht geduckte Körperhaltung mit den weit vorgestreckten Armen lassen hier auf eine gewisse Unterwürfigkeit schließen.

In den Fresken des M a r i o t t o d i N a r d o in der ehemaligen Sakristei von Sta. Maria Novella in Florenz ist die Darstellung der Auszahlung der Silberlinge nicht wie in Pomposa mit dem Abendmahl, sondern mit der Unterweisung der Apostel in einem Spitzbogenbild gemeinsam komponiert. Die Hauptszene ist in der Vorhalle eines Gebäudes in der Mitte des Bildfeldes wiedergegeben. Christus steht vor der inneren Rückwand, zu beiden Seiten von der Schar der Apostel umgeben. Im linken Zwickel eilen zwei Kinder mit einem Hündchen neugierig heran, den rechten Zwickel nimmt der Judaspakt ein; durch die Stellung des Judas zwischen Aposteln und Hohenpriestern ist er hier noch in gewisser Weise auf die Gemeinschaft um Christus bezogen.

Judas steht, gekennzeichnet durch den schwarzen Heiligenschein, etwas abseits der Gruppe der Apostel, außerhalb der Loggia und wendet sich von ihnen ab und den Hohenpriestern zu. Annähernd frontal wiedergegeben, hält er mit leicht vorgeneigtem Oberkörper seine rechte Hand dem Hohepriester entgegen um das Geld zu empfangen. Der mittlere von ihnen steht aufgerichtet mit leicht geneigtem Kopf. Er blickt ernst auf das Geldstück, das er mit der Rechten Judas in die Hand gibt, während er in seiner Linken den Sack mit den Silberlingen hält.

Die Auffassung des Judaspaktes bildet geradezu ein Gegenbeispiel zu der Darstellung in Pomposa: Die ernsten, bedächtigen Gesichter der Hohenpriester bei Mariotto di Nardo unterscheiden sich grundlegend von den dort starr und fast entsetzt blickenden Priestern. Judas wird in dieser Darstellung durch seine Stellung zwischen den einzelnen Architekturgliedern optisch ein eigener Raum zugewiesen, der durch die beiden Pfeiler links vorne und rechts hinten begrenzt wird und seine gebeugte Körperhaltung betont. Durch diese Abweichung des Oberkörpers von der aufrechten Haltung unterscheidet er sich von Christus, den Hohenpriestern und den Aposteln, die durch ihr einheitlich aufgerichtetes Stehen bestimmt werden. Bei Judas dagegen wirkt der Oberkörper mit den gegeneinander ausgreifenden Händen in sich geschlossen, während sich der Unterkörper in weichen Gewandfalten bis zu dem Bereich der Hohenpriester ausbreitet.

Judas ist auf dieser Darstellung herbeigetreten und ist schon wieder hingewendet zu gehen, während er seinen Lohn erhält. Er wirkt dabei durch seine wie demütige Körperhaltung mit der ganz dem Körper eingeschriebenen Hand wie unterwürfig auf das Geld ausgerichtet, als würde er ein Almosen empfangen.

Auffallend an der Darstellung Mariotto di Nardo ist die Tatsache, daß Judas durch die räumliche Nähe der Gruppe der Apostel verbunden bleibt. Die Anzahl der Gruppe umfaßt den goldenen Nimb nach zwölf. Es dürfte daher ein zeitliches Hintereinander der Hauptszene bei örtlichem Nebeneinander, der Unterweisung und der Nebenszene, des Judaspaktes gemeint sein. Dies würde bedeuten, daß der Künstler Judas im Moment der Auszahlung von der Gruppe der Jünger Christi ausschließt und zum Verräter werden läßt, da er ihn dort mit einem schwarzen Heiligenschein darstellt.

Auf einer Tafel des Fra Angelico, die ehemals zu einem Sakristeischrank gehörte, ist die Auszahlung der Silberlinge

gezeigt. Judas, mehrere Hohenpriester und andere Würdenträger stehen vor der Front eines pyramidenartigen, aufgestockten polygonalen Gebäudes. Sie befinden sich auf einem schmalen, balkonartigen Raumstreifen, der sich zwischen der Mauer im Hintergrund und einer kniehohen Brüstung im Mittelgrund erstreckt. In der Mitte führt eine Stufe hinab zu der Ebene im Vordergrund, auf der Judas steht, wobei er den linken Fuß auf die unterste Stufe gestellt hat. Den Kopf des Judas im Profil hinterfängt ein silbrig-grauer Heiligenschein. Sein weißes Haar liegt eng am Hinterkopf an und fällt lose bis zu den Schultern. Das Gesicht wird durch große tiefliegende Augen beherrscht, die unter buschigen Augenbrauen hervorkommen, durch die scharfe Hakennase und einen energisch vorgestreckten Kinnbart. Er trägt ein graues Gewand mit einer schmalen gelben Borte, das er vor dem Leib gerafft hält und blickt auf den Hohenpriester, der ihm die Silberlinge in die Hand zählt. Dieser, auffallend kleiner als Judas, ist als Greis in gebückter Haltung mit weißem Haar und Doppelspitzbart dargestellt. Er beugt sich weit vor, um Judas den Lohn zu geben, ohne ihn anzublicken.

Judas ist in dieser Szene eindeutig die Hauptperson. Er hat nur wenig Kontakt zu den übrigen Personen des Bildes, die als drei Zweiergruppen paarweise links, rechts und in der Mitte gleich einer symmetrischen Rahmung auf Judas und den Hohenpriester ausgerichtet sind. Der Hohepriester und die Begleitpersonen erwecken den Eindruck feststehender Figuren, das Gewicht ist auf beide Füße gleichmäßig verlagert. Ihre Oberkörper wirken auf verschiedene Weise bewegt, während ihre Unterkörper unterhalb der betonten Leibesmitte in den schweren parallelen Faltenzügen zu beiden Seiten gleichmäßig auslaufen und der Figur eine gewisse Stabilität verleihen. Bei Judas dagegen gehen Ober- und Unterkörper ineinander über und ergänzen sich. So macht das breitgelagerte Stehen auf zwei verschiedenen Ebenen das Zusammengefaßte des Oberkörpers deutlicher sichtbar. Zusätzlich werden die geöffnete Hand und der linke Fuß zuei-

nander in Kontrast gesetzt, wodurch ein dominierender Akzent zu beiden Hälften der Leibesmitte erreicht wird. Die geöffnete Hand gewinnt dabei noch einen besonderen Ausdruck, da sie außerhalb der Umrißlinie des Körpers zu sehen ist, während der aufgestellte Fuß ganz den breit ausschwingenden Faltenbahnen verbunden bleibt.

Fra Angelico steht mit seiner Auffassung des Judaspaktes in auffallendem Widerspruch zu den bisher genannten Beispielen, in denen Judas auf verschiedene Weise von den Hohenpriestern dominiert und gelenkt wird. Hier steht er der gesamten Gruppe ohne jegliche Annäherung zu einer Verschwörung gegenüber und fordert den ihm zustehenden Preis für den Verrat. Diese selbstbewußte Festigkeit in seinem Verhalten findet dabei ihren Ausdruck ganz besonders in der lässig und doch fordernd ausgestreckten Rechten. Die Hohenpriester aber, bei denen in den unterschiedlichen Gesten Kummer, ja Besorgnis um ihren lange vorher gefaßten Plan erkennbar ist, bemühen sich, der Forderung zu genügen. Dies ist deutlich aus der Haltung des Auszahlenden zu ersehen, der sich weit nach vorne beugen muß und dem Verräter aber dennoch mit Entschiedenheit die Münzen in die Hand zählt.

Die Darstellung des Judaspaktes ist bei Giovanni C a n a - v e s i o durch eine Doppelarkadenrahmung in zwei Szenen getrennt. Links der Mittelsäule wird der Judaspakt, rechts die Auszahlung der Silberlinge gezeigt. Die Inschrift unter der Darstellung erläutert das Geschehen.

In der Szene der Verhandlung tritt Judas, von links vorn mit forschem Schritt in den Bildraum, dem Hohenpriester und dem Hauptmann, die beide in der Mitte stehen, entgegen. Ihre Begleiter drängen durch die Türöffnungen in den Raum hinein. Aus dem Mund des Judas führt ein Spruchband, auf dem die Sätze stehen: "Was wollt ihr mir geben? Ich will ihn euch verraten". Am Gewandgürtel des Judas hängt ein kleiner, drachenartiger

Teufel, der in wilder Bewegung mit der rechten Klaue den Geldbeutel umklammert, der seitlich am Gürtel herabhängt.

Judas trägt im Gegensatz zu den übrigen Personen der Darstellung keine Kopfbedeckung und ein einfaches Gewand. Der Kopf mit dem struppigen und zottigen Haar wirkt verwahrlost. Er ist kleiner als die anderen, deutlich von der annähernd isokephalen Anordnung der übrigen Personen abgehoben. Er blickt erhobenen Hauptes den Hohenpriester an, mit dem er durch einen kräftigen Handschlag verbunden ist. Den linken Arm hält er angewinkelt vor der Brust und weist mit Daumen und Zeigefinger auf das Spruchband, als wolle er dadurch die gestellte Frage bekräftigen. Der Hohepriester sieht ihn eindringlich an und zeigt quasi erkennend mit der linken Hand auf ihn. Der Hauptmann in der Mitte dagegen erweckt den Eindruck, als denke er bereits über die Art der Belohnung nach.

Judas vereint inhaltlich zwei verschiedene Momente: Zum einen stellt er die Frage nach dem Lohn, zum anderen bietet er sich für den Pakt an. Er erscheint dadurch in dieser Darstellung motivisch doppelt gedeutet, während der Hauptmann und der Hohepriester nur jeder auf ein Motiv Bezug nehmen.

Judas und die übrigen Personen bilden zwei Parteien eines Abkommens, wobei jede von ihnen deutlich ihre eigenen Interessen vertritt: Judas, der seine Bereitschaft zum Verrat um des Geldes willen kundgibt, der Hohepriester, der ihn in seiner Rolle bestätigt und der Hauptmann, der bereits den Gegenwert bestimmt.

Durch die Verschiedenheit der Intentionen und zugleich durch die räumliche Weite, über die hinweg agiert wird, nimmt der Handschlag den Mittelpunkt des Bildes ein, wie überhaupt die Hände der drei Hauptpersonen als Ecken eines Parallelogrammes angeordnet, Hauptausdrucksträger des Geschehens sind.

Aus der Darstellungsweise dieser Szene von Canavesio lassen sich mehrere wichtige Merkmale für die Auffassung des Judas ableiten: Vom Aussehen her ist er deutlich minderwertig durch Körpergröße und Gewand. Im Gegensatz zu der engen Gemeinschaft der übrigen Personen tritt er allein auf, der Teufel begleitet ihn nicht, ist nicht Figur, sondern trotz seiner Lebendigkeit wie auf das Gewand geklebt: Der Inhalt der Frage des Judas ist genau festgelegt, sie bezieht sich eindeutig auf den Lohn. Die Geste des Teufels zeigt aber, daß dieses erhandelte Geld auch zum Teil dessen Beute wird.

Rechts im Bild findet sich im gleichen Raum, nur durch die Vordergrundsäule getrennt, die Auszahlung der Silberlinge statt. Im Gegensatz zur figurenreichen Szene links ist die Darstellung auf drei Personen reduziert. Hinter einem Tisch zählt ein Mann aus einer Schatulle Judas das Geld vor, während ein zweiter durch seine Brille die Auszahlung überprüft. Judas ist ausschließlich darauf bedacht, die Silberlinge in seinen Besitz zu bringen. Er steht weit vorgebeugt vor dem Tisch, den stieren Blick und die ausgestreckte Rechte deutlich auf das Geld gerichtet, während er mit seiner Linken den Beutel in Tischnähe bringt, um das Geld, das er Münze für Münze zu sich schiebt, hineinzufüllen.

Wie schon in der Darstellung des Paktes arbeitet Canavesio mit besonderer Betonung der Arme und Hände, wieder überwindet eine Kette, gebildet aus Schulterpartie, Armen und Händen, die weite Distanz des Tisches und verdeutlicht Geben und Nehmen.

Zusammenfassung

Im zeitlichen Ablauf ist die Beschreibung und die Darstellung der Anfrage nach dem Lohn die erste Szene des Paktes mit Judas als Hauptfigur. Diese Gesprächsszene wurde selten darge-

stellt, da ihr Aktion und Höhepunkt und somit Spannungsmomente fehlen. Nur eine besondere Akzentuierung des Judas hätte den Inhalt der Darstellung verständlich gemacht. Es ist daher nicht erstaunlich, daß in den beiden Bildern der Unterredung, einmal vor der Auszahlung bei Canavesio, einmal danach bei Giotto, der Teufel als Begleiter zum sofortigen Erkennungszeichen wird. Bei Giotto, der die Unterredung mit Judas auf einen Hohenpriester beschränkt, dafür aber den Teufel von der Gestalt her zum fast gleichwertigen Verbündeten werden läßt, hält der Teufel dem Hohepriester Judas gewissermaßen an seinem Platz. Nicht nur für den Plan zur Tat, sondern auch als Zeuge der Unterredung, wird hier seine Anwesenheit wesentlich und zur Unterstützung des Judas gewählt. Bei Canavesio ist der Teufel nicht als gleichwertige Figur aufgepaßt, sondern als kleines Ungetüm, das nach dem Beutel mit den Silberlingen greift. Der Drastik der Schilderung entspricht auch die Aufspaltung der Darstellung des Judaspaktes in eigentlich drei Szenen, Anfrage, Beschluß und Auszahlung, wobei hier einmalig der Pakt selbst mit Handschlag veranschaulicht wird.

Die Darstellung der Auszahlung der Silberlinge ermöglicht ein großes Spektrum von Handlungs- und Verhaltensformen. Der Moment der Handlung ist in allen Darstellungen gleich. Unterschieden wird die Art des Auftretens des Verräters, die Beziehungen zur Gruppe der Hohenpriester und vor allem sein Interesse am Geld. Anzahl und Art der Gemeinschaft mit den Hohenpriestern variieren. Pacino und Canavesio stellen Judas an einem Tisch zwei Hohenpriestern gegenüber und betonen in der räumlichen Trennung die geschäftliche Abmachung. Duccio gibt eine größere Gruppe von Priestern, die ruhig vor einer Architektur stehen, wieder: Judas wird, indem er herantritt, wie auch bei Barna räumlich zum Mitglied der übergeordneten Gruppe. In Pomposa, bei Fra Angelico und bei Mariotto gehört er jedoch nicht der Gemeinschaft an: In Pomposa gelangt er lediglich mit seinen ausgestreckten Armen in deren Nähe, während Mariotto die Zwischenstellung des Judas, von den Aposteln

kommend, zu den Hohenpriestern hin, dokumentiert.

Bei Fra Angelico ist Judas räumlich von ihren Gruppen getrennt. Das Streben nach Einverständnis tritt vor allem bei Duccio im Herbeieilen hervor, während bei Barna der Eindruck der Verschwörung vorrangig ist und hauptsächlich von den Hohenpriestern und Pharisäern getragen wird und er ihrem Gehabe angepaßt ist. Bei der Auszahlung selbst handelt es sich in Pomposa und bei Duccio um einen offiziellen Empfang, bei beiden empfängt er es mit beiden Händen. Bei Barna, Mariotto und Fra Angelico dagegen wird nur ein auf das Geld bezogenes Verhalten sichtbar, ohne jeden menschlichen Bezug zu den Hohenpriestern.

D. Die Fußwaschung ³⁹⁾

Giotto do Bondone. Ca. 1267 - 1337. Padua, Arenakapelle.
Fresko, 1303 - 1305.

Duccio di Buoninsegna. Geb. um 1255, gest. 1319. Siena,
Dommuseum. Tafel, 1308 - 1311.

Pietro Lorenzetti. Tätig 1305 - 1348. Assisi, S. Francesco.
Fresko, um 1326.

Guariento di Arpo. Erw. 1338 - 1370. Wien, Sammlung Czernin.
Tafel.

Mariotto di Nardo. Ca. 1394 - 1424. Florenz, Sta. Maria
Novella. Fresko.

Anonymus. Rom, Vatikanische Pinakothek. Tafel, 14. Jahr-
hundert. 40)

Fra Angelico. Geb. 1387, gest. 1455. Florenz, Museo di
S. Marco. Tafel, 1435.

Lorenzo Vecchietta. Geb. um 1412, gest. 1480. Siena, Pina-
kothek. Tafel, 1455.

Giovanni Canavesio. Erw. 1455 - 1492. Briga, Madonna della
Sorgente. Fresko, 1492.

Evangelium secundum Ioannem

13;2 Et, cena facta, cum diabolus iam misisset in cor,
ut

3 traderet eum, Iudas Simonis Iscariotae, sciens
quia omnia dedit ei Pater in manus et quia a Deo
exivit et ad Deum vadit,

4 surgit a cena et ponit vestimenta sua et, cum
accepisset linteum, praecinxit se.

5 Deinde mittit aquam in pelvim et coepit lavare

- pedes discipulorum et extergere linteo quo erat praecinctus.
- 6 Venit ergo ad Simonem Petrum. Et dicit ei Petrus:
Domine, tu mihi lavas pedes?
- 7 Respondit Iesus et dicit ei: Quod ego facio tu
nescis modo, scies autem postea.
- 8 Dicit ei Petrus: Non lavabis mihi pedes in
aeternum. Respondit ei Iesus: Si non laverō te,
non habebis partem mecum.
- 9 Dicit ei Simon Petrus: Domine, non tantum pedes
meos, sed et manus et caput.
- 10 Dicit ei Iesus: Qui lotus est non indiget nisi
ut pedes lavet, sed est mundus totus.
Et vos mundi estis, sed non omnes.
- 11 Sciebat enim quisnam esset qui traderet eum;
propterea dixit: Non estis mundi omnes.

Die Fußwaschung der Apostel durch Christus wird nur bei Johannes beschrieben, in den übrigen Evangelien des Neuen Testamentes wird diese Begebenheit nicht erwähnt.

Nach Johannes fand die Fußwaschung im Verlauf des Abendmahles ⁴¹⁾ statt, vor dem Moment, in dem Christus seinen Verräter bezeichnet. Judas Ischariot befand sich bei dieser Handlung ohne Unterscheidung in unmittelbarer Gemeinschaft der Apostel.

Nicht nur das Handeln Christi wird in der Heiligen Schrift beschrieben, auch andere Motive, die von den Künstlern aufgegriffen wurden. Dazu gehören z.B. die Reaktionen Petri, das Abwehren des Dienstes oder das An-den-Kopf-Fassen, das die Bitte verdeutlicht, nicht nur die Füße, sondern auch das Haupt zu waschen.

Andere Motive dagegen, wie das Lösen der Sandalen bei eini-

gen Aposteln, ergaben sich aus der Vorbereitung zur Fußwaschung. Erstaunlich ist, daß die meisten Künstler diese Szene dennoch nach der Darstellung des Abendmahles gesetzt haben. Durch die Vorwegnahme der Verräterbezeichnung durch dieses Bild konnten sie Judas in der Darstellung der Fußwaschung bereits entsprechend charakterisieren und ihn durch verschiedene kompositionelle Mittel bedingt abgehoben, an der Handlung Christi teilnehmen lassen.

G i o t t o di Bondone gibt die Fußwaschung anschließend an das Abendmahl wieder; beide Ereignisse finden im selben Raum, einem nach vorne hin geöffneten Gebäude, statt. In der Mitte des Raumes kniet Christus und blickt zu Petrus empor. Dieser berührt mit der Rechten seine Stirne, während er mit der Linken das Gewand über seinem Fuß zurückschiebt. Christus hält dessen Bein über dem Wasserbecken und hat die Rechte segnend gegen ihn erhoben. Hinter ihm, in der linken Bildhälfte, stehen zwei Apostel assistierend, von denen einer einen Wasserkrug trägt. Die übrigen Apostel sitzen nebeneinander auf einer Bank, die die Wand entlang um die Ecke führt; nur Petrus sitzt barfuß, rechts vorne im Bild, auf einem Korbstuhl.

Judas, erkennbar an seinem dunklen Heiligenschein ⁴²⁾, befindet sich auf der linken Seite der Bank zwischen zwei Aposteln. Er hat den Platz eingenommen, an dem Christus beim Abendmahl saß. Sein Gesicht zeigt die gleichen Züge wie sie bereits in der Darstellung des Judaspaktes hervortraten. Vom Geschehen um Christus wird er durch die Stehenden abgetrennt, durch kompositionelle Mittel aber unmittelbar zu Christus und Petrus in Beziehung gesetzt: Er ist wie der Wasserträger, Christus und Petrus in reinem Profil dargestellt. Bei Christus und Petrus spiegelt sich in der Blickbeziehung deutlich das innige Verhältnis wieder; dem Blick des Judas ist jedoch kein Ziel gegeben, er scheint am Rücken des vor ihm Stehenden abzuprallen, während die Blicke der Apostel neben ihm um vieles gedämpfter gegen die Mitte zu gleiten.

In ähnlicher Weise auf den ihm vorbehaltenen Raum beschränkt, wirkt Judas in figuraler Hinsicht. Er bildet die Mitte einer Reihe, die auf ihn hin durch die unterschiedlichen Wendungen der Köpfe, wie sie sich deutlich von der Rückwand abheben, variiert wird, sodaß er dazwischen eingeschlossen wirkt. Abweichend von dieser Reihe nimmt Andreas durch seine vorgebeugte Haltung die Breite der schräggestellten Reihe vorweg und leitet formal zu den Stehenden über. In seiner räumlichen Zwischenstellung verdeckt er dabei mit seinem Kopf und dem breiten Heiligenschein den Raum, der Judas und den Wasserträger verbindet, sodaß auch in dieser Abfolge der Eindruck der Abtrennung verstärkt wird. Ganz anders dagegen sind die Apostel aufgefaßt, die Petrus umgeben. Sie wirken hinter Petrus sitzend in der gleichen Richtung auf Christus zu, sodaß die Abfolge vom vordersten, Petrus, gleichmäßig bis zu den Aposteln verläuft, die vor der rückwärtigen Breitseite der Halle sitzen.

Giotto hebt Judas aber auch stimmungsmäßig von der Schar der Apostel ab: Alle Apostel nehmen ruhig, mit feierlichem Ernst der Handlung entsprechend, am Geschehen teil. Das Gesicht des Judas zeigt jedoch in seinem momentanen Ausdruck eine Anspannung, die nur mit der ebenso gegenwärtigen Anteilnahme Petri zu vergleichen ist. Dadurch, daß sich bei ihm diese Stimmung ganz auf Christus wendet, wird die Abgeschlossenheit des Judas noch deutlicher.

Bei D u c c i o di Buoninsegna findet die Fußwaschung in einem nach vorne hin geöffneten Raum statt, dessen Rückwand und Decke in drei senkrechte Abschnitte gegliedert ist. In demselben Raum sind weiters noch das Abendmahl und die Abschiedsreden an die Apostel gezeigt. Christus nimmt das linke Drittel des Raumes ein, während die Apostel die rechten zwei Drittel füllen. Christus kniet links von den Aposteln vor der geöffneten Türe, die in den Saal führt. Den größten Teil des Raumes füllt die Bank aus, auf der einige Apostel

sitzen. Einige stehen dahinter.

Das Hauptmotiv wird in der linken Bildhälfte erzählt: Christus hat mit der linken Hand Petri Fuß erfaßt, die Rechte hat er segnend erhoben. Er blickt zu Petrus empor, der an der linken Ecke der Bank sitzt, sich mit der linken Hand darauf stützt und dabei mit der rechten an seine Stirne greift. An der Vorderseite sind ebenso breit gelagert wie Petrus noch zwei weitere Apostel zu sehen, die im Begriff sind, ihre Sandalen zu lösen.

Im Gegensatz zur Annahme Portes und Detzels⁴³⁾ befindet sich Judas in dieser Darstellung unter den Aposteln, was allein schon aus der Zwölferzahl hervorgeht. Zwischen Petrus und seinem Nachbarn rechts ist ein Apostel in Rückenansicht, annähernd in der Bildmitte dargestellt. Daß es Judas sein muß, ergibt sich daraus, daß keiner der sichtbaren Apostel eindeutig die Physiognomie des Judas hat.

In seiner Stellung zwischen den Stehenden und den Sitzenden wird Judas seitlich von je zwei Aposteln eingerahmt. Die Stehenden sind in zwei Gruppen geteilt, wovon die erste auf Christus blickt. Zu dieser Gruppe ist Judas gewendet, ohne daß einer von ihnen darauf Bezug nähme. Aus der Körperhaltung des Judas, vor allem durch den in den Nacken gelegten Kopf, macht Duccio die willentliche Abwendung des Verräters vom Geschehen deutlich. Dieser zeigt im Gegensatz zu der teilnehmenden Hinwendung der stehenden Apostel Unaufmerksamkeit der Handlung und den Worten Christi gegenüber. Von der intensiven Auseinandersetzung der Sitzenden mit der Fußwaschung durch Christus hebt sich sein Verhalten in besonders ungewöhnlicher Weise ab.

Bemerkenswert ist, daß Judas in einer Weise dargestellt wird, - mit dem Rücken zum Betrachter - die im Gesamtwerk der Maesta einmalig ist. Dies muß ein Hinweis darauf sein, daß Duccio sich bei der Darstellung der Fußwaschung mit Judas auseinan-

dergesetzt hat, was im Widerspruch zu Porte und Detzel steht, die der Meinung sind, Judas ist in diesen Werken nicht verbildlicht.

Bei Pietro Lorenzetti ist die Fußwaschung über einer Tür dargestellt; der Künstler nützt den Einschnitt einer Bogenlaibung und teilt den Handlungsraum darüber in zwei Abschnitte. Links wird ein Einblick in den kreuzrippengewölbten Saal gewährt, in dem die Personen ganzfigurig wiedergegeben sind, auf der rechten Seite ist der Raum loggienartig durch eine halbhohle Mauer geschlossen, wodurch die Apostel, einander gegenüber sitzend, nur halbfigurig sichtbar sind.

Die linke Hälfte des Bildes füllen im Vordergrund Christus und Petrus in gewohnter Weise. Sie sind in ein lebhaftes Gespräch vertieft und wirken durch ihre Gesten ungezwungen. Die Lockerheit und Freundschaftlichkeit ist symptomatisch auch für die übrigen Apostel, die in dieser Bildhälfte wiedergegeben sind. Die anderen, die sich in der rechten Seite des Raumes gegenüber sitzen, wirken ruhiger und bedächtiger und stehen nicht in so engem Kontakt zueinander.

Judas sitzt an der rechten Stirnwand des Raumes, dicht neben dem abgrenzenden Pfeiler. Er ist hier als letzter der vordersten Reihe in scharfem Profil dargestellt, wodurch die ihm eigentümliche Physiognomie wie die lange, gebogene Nase, das spitze Kinn und die tiefliegenden Augen mit den darüberhängenden Augenbrauen besonders hervortreten. Sein rechter Arm liegt auf der Mauer, die Hand ist aber gehoben (in Rede) in Verkürzung sichtbar. Er wendet sich mit Heftigkeit seinen Nachbarn zu, die jedoch ruhig dasitzen.

Lorenzetti zeigt teilweise ähnliche kompositionelle Mittel wie Giotto, um Judas in dieser Szene zu betonen und zu Christus und Petrus in Beziehung zu setzen: Er stellt ihn

mit Christus und Petrus im Gegensatz zu allen anderen Aposteln im Profil dar. Außerdem ist er durch seinen Platz am äußeren Eckpfeiler dem Petrus an der gegenüberliegenden Stirnwand entgegengesetzt.

Ebenso wie in der Darstellung des Einzuges in Jerusalem wird Judas von Lorenzetti in höchster Aufmerksamkeit, auf seinen Nachbarn einsprechend, gezeigt, wie bei Giotto von Christus weit entfernt und von seiner Umgebung nicht beachtet.

Auf dem Polyptichon von G u a r i e n t o d i A r p o ist die Darstellung der Fußwaschung einem Rundbogenarkadenbildfeld eingeschrieben. Ihr ist die halbkreisförmige Gruppierung der Apostel untergeordnet, in deren Mitte Christus vor dem rechts im Vordergrund sitzenden Petrus kniet. Alle Personen werden durch die beengte Anordnung verbunden, die jeden einzelnen weitgehend überschnitten zeigt.

Judas, wieder am schwarzen Heiligenschein erkennbar, wird durch seinen Platz, direkt rechts neben Petrus in ungewöhnlicher Weise ins Geschehen mit einbezogen: Er blickt starr auf Christus, der ihm den Kopf zuzuwenden scheint, wie es durch die Blickrichtung der hinter ihm stehenden Wasserträger verstärkt wird. Durch diese Blickkontakte über den ganzen Raum hinweg, entsteht eine eigene Spannung.

Die hervorragende Bedeutung, die der Künstler Judas in dieser Darstellung zukommen läßt, ergibt sich unter anderem daraus, daß hier die Kennzeichnung des Judas als Verräter angedeutet werden soll: Das Polyptichon zeigt zwar die Gefangennahme mit dem Judaskuß, die übliche Darstellung des Abendmahles mit dem Hinweis auf den Verräter Christi fehlt jedoch.

In der Darstellung der Fußwaschung von M a r i o t t o d i N a r d o sind die Apostel hufeisenförmig in einem Raum angeordnet, der an Seiten und Rückwand durch ein hohes Holzgestühl abge-

geschlossen ist. In der vordersten Bildebene kniet Christus vor Petrus, der beide Füße in das Wasserbecken getaucht, am linken Flügelende der Bank sitzt und auf Christus niederblickt, während er lebhaft zu ihm spricht. Die übrigen Apostel sitzen ruhig, entlang der Wände und zeigen wenig aktive Anteilnahme am Geschehen. Sie weisen kaum Verbindungen untereinander auf, ihr Kreis wird durch Kopfneigungen und Gesten belebt.

Judas sitzt in der vordersten Bildebene, gemeinsam mit Petrus und Christus. Er bildet dadurch, daß er in ähnlicher Ansicht wie Petrus und ebenso wie dieser ganzfigurig zu sehen ist, den Gegenpol zu diesem auf der rechten Bildseite, wo er durch die ähnliche Körperhaltung zu Christus diesem verbunden ist. Er unterscheidet sich äußerlich durch den dunklen Heiligenschein von den übrigen Aposteln, von denen er etwas abgerückt ist und deren letzter ihm den Rücken zudreht. Er beugt den Oberkörper wie im Sprechen leicht nach vorne und hat die rechte Hand vor den Körper genommen, die linke liegt geöffnet im Schoß. Er scheint hören wie sprechen zu wollen.

Judas erscheint sowohl durch Stellung als auch durch Handlung in der Gruppe der übrigen Apostel relativ isoliert: Die enge Gruppierung der übrigen elf zeugt in der Sukzession von links vorne von Petrus ausgehend, entlang des Gestühles über die beiden zueinander gewendeten Apostel in der Mitte bis zu dem in reiner Profilansicht dargestellten Apostel führend, daß Judas ein Ausgeschlossener ist. In gleicher Weise hervorgehoben als außerordentlicher Apostel ist er durch den unausgefüllten Raum zwischen ihm und Christus.

Die Handlung der Fußwaschung nimmt im Rahmen der Gesamtdarstellung keine hervorragende Stellung ein. Vergleicht man dagegen den Raum, der den Aposteln zukommt, so erscheint deren Verhalten bei der Fußwaschung dem Künstler in besonderer Weise darstellenswert. Bei Judas wirken die Körperneigung und

der ausgreifende Arm im Gegensatz zu allen anderen Aposteln und stehen in krassem Unterschied zu Petrus, der eher den Dienst Christi abzuwehren scheint, als würde er sich drängen, in der gleichen Weise an der Fußwaschung Anteil zu haben.

Ein Passionspolyptichon in Rom zeigt an der linken Seite des Mittelteiles, oberhalb der Gefangennahme, die Darstellung der Fußwaschung. Sie findet in einem hohen Raum statt, an dessen Rückwand eine Empore entlangläuft. Christus und Petrus befinden sich in der Mitte des Saales, die Apostel sind zu ihren beiden Seiten angeordnet. Christus kniet vor einem hohen Gefäß, dessen Rand ihm bis zur Hüfte reicht, und blickt zu Petrus empor, der die Füße in das Becken taucht. Durch seine Körperhaltung ist Christus von allen Personen der niedrigste, während Petrus, der auf einem hohen Stuhl sitzt, alle anderen überragt. Die Apostelgruppe rechts sitzt dicht nebeneinander, zwei von ihnen kommentieren die Handlung Christi, der Äußerste rechts ist im Begriff, seine Sandalen zu lösen. Auf der gegenüberliegenden Seite sind die beiden vordersten wiederum sitzend dargestellt, hinter ihnen stehen weitere vier Apostel. Ganz links außen erscheint Judas, erkennbar hier an dem dunklen Heiligenschein. Andere charakterisierende Merkmale lassen sich nicht ausmachen. Im Gegensatz zu zwei weiteren Aposteln, von denen man trotz der Überschneidung mit anderen Stirne und Haare sieht, kann man bei Judas nur den Hinterkopf erkennen. Sein Gesicht ist vollständig von dem vor ihm Stehenden verdeckt.

Der Künstler begnügt sich damit, Judas als den Zuschauer zu zeigen, der durch seine Stellung von allen Aposteln am wenigsten teilhaben kann und legt daher keinen Wert darauf, besondere Merkmale oder das Verhalten des Judas zu zeigen.

Bei Fra Angelico ⁴⁴⁾ findet die Fußwaschung in einem Kreuzgang statt. Gegen einen Mittelhof ist der Raum durch

eine Säulenreihe abgegrenzt. Die Apostel sind kreisförmig angeordnet, in ihrer Mitte kniet Christus vor Petrus. Rechts von den Sitzenden steht ein jugendlicher Apostel, der einen Wasserkrug hält.

Christus deutet auffordernd, in gebeugter Haltung auf das Becken vor ihm, mit der Rechten dienstbereit, mit der Linken ihm das Wasserweisend, während er zu Petrus spricht. Dieser sitzt, beide Füße eng zusammenziehend und wehrt sich gegen die Handlung. Er weicht im Sitzen förmlich zurück, die Rechte argumentierend, mit der Linken abwehrend. Die Apostel nehmen in verschiedener Weise am Geschehen teil; sie blicken auf diese beiden oder bereiten sich auf die Fußwaschung vor, indem sie ihre Füße entblößen.

Judas ist hier in engster Gemeinschaft auf der linken Seite dargestellt. Er befindet sich, als einziger in reinem Profil von links nach rechts gerichtet, in einer Gruppe von vier Aposteln, die eng nebeneinander sitzen und das Geschehen verfolgen. Er ist wie in der Szene des Judaspaktes an seinem Äußeren, dem grauen Gewand und dem silbrigen Heiligenschein zu erkennen, kompositionell aber wenig akzentuiert.

Die Fußwaschung findet in der Tafel von Lorenzo Vecchiotta in einem Renaissanceraum mit Stichkappentonne statt, der vollständig wiedergegeben ist. Entlang der Seiten- und Rückwände sitzen die Apostel. Links im Vordergrund kniet Christus, in Dreiviertelansicht von rechts nach links gewendet, und umfaßt das Bein Petri mit beiden Händen. Dieser bildet die Spitze der Apostel und blickt ernst vor sich nieder, beide Arme bedächtig auf der Brust gekreuzt. An ihn schließen drei weitere Apostel, die zu beten scheinen und sich zu Christus wenden.

Die übrigen, in der mittleren Raumbene, bereiten sich auf die Fußwaschung vor, indem sie mit angewinkelten Beinen ihre

Sandalen von den Füßen lösen. Judas, erkennbar am Fehlen des Heiligenscheines, ist im Profil dargestellt und sitzt auf der rechten Seite inmitten der Apostel. Sein Äußeres ist sonst dem Typus des jugendlichen Apostels angepaßt.

Dem Künstler scheint daran gelegen zu haben, mehr die Vorbereitung der Apostel in einem reich ausgestatteten Raum zu schildern als die Handlung selbst. Eine Charakterisierung des Judas wird durch die seltsam unakzentuierte Darstellungsweise erschwert, bemerkenswert jedoch, daß er mit seinem Nachbarn zur Rechten sich offenbar nicht auf die Fußwaschung vorbereitet, sondern sich eher im Gespräch zu befinden scheint.

Giovanni C a n a v e s i o stellt die Fußwaschung in einem Raum dar, der an beiden Seiten durch eine schmale Ziegelmauer begrenzt wird. Alle Personen bis auf Judas befinden sich innerhalb des Zimmers; nur Judas steht rechts vor dem abschließenden Bogen.

Die Fußwaschung wird in der Mitte des Raumes abgehalten. Petrus, in der rechten Bildhälfte, sitzt als einziger auf einem Stuhl und hat beide Füße in ein Wasserbecken getaucht. Er blickt auf Christus, der links vor ihm kniet und zu ihm spricht. Die Apostelschar wird hinter Christus und Petrus in zwei Gruppen geschieden: Die Apostel links hinter Christus stehen ruhig mit gefalteten Händen und beten. Die Apostel hinter Petrus zeigen verschiedene Motive: einige beten, andere dagegen, besonders die beiden vorderen, sind in lebhaftem Gespräch verbunden.

Judas steht mit dem Rücken zu den übrigen Aposteln schon diesseits der Ziegelmauer, die ihn räumlich von der übrigen Apostelschar trennt und durch seine Stellung, im Vordergrund neben Christus und Petrus, diesen beiden verbindet. Er ist mit dem Körper wie von ihnen abgewendet und im Begriff, seine linke Sandale wieder anzulegen. Die Physiognomie entspricht

der in den anderen Szenen dieses Freskenzyklus. Er wirkt durch die abwärts führenden Gesichtslinien eher wehmütig oder enttäuscht.

Canavesio stellt zwar Judas als Außenseiter dar, von den übrigen Aposteln abgesetzt, er nimmt aber in seiner ganz persönlichen Weise an der Fußwaschung teil. Der Künstler vermittelt dem Betrachter den Eindruck, daß auch Judas unmittelbar von den Worten Christi betroffen ist, ihm aber der Dienst Christi nicht zuteil werden wird. Insbesondere könnte der niedergeschlagene Gesichtsausdruck die Folge der Worte "Ihr seid rein, aber nicht alle" (Jo 13:10) sein. Die Enttäuschung, die sich im Gesicht des Judas widerspiegelt, läßt gemeinsam mit der nach außen gewendeten Körperhaltung den Eindruck entstehen, daß Judas sich anschickt, zu gehen um - wie das im Zyklus darauffolgende Bild zeigt - den Hohenpriestern seinen Dienst anzubieten.

Zusammenfassung

Bei drei der besprochenen Darstellungen wird Judas nur dadurch erkennbar, daß er mit schwarzem Heiligenschein oder ganz ohne dieses Attribut gezeigt wird. Für die Künstler war wohl nur die Tatsache seiner Anwesenheit zur Vollzähligkeit der Apostel wichtig. Dabei spielt seine Stellung in der Gemeinschaft, bei Fra Angelico und Vecchietta befindet er sich innerhalb der Apostelgruppe, bei der Darstellung des Passionspolyptichons in Rom beschließt er die Gruppe links, nur eine untergeordnete Rolle. Diesen drei Darstellungen steht eine Reihe von Werken gegenüber in denen die Anteilnahme des Judas am Geschehen von entscheidender Wichtigkeit ist.

Bei Lorenzetti wird Judas wie auch bei Mariotto zum Gegenpol des Petrus, dem Christus, als erster, Führer der Apostel

zugewandt ist, während Judas der Letzfolgende ist. Bei Guariento und Canavesio dagegen wird er räumlich gerade in der Nähe Petri betont, als Kontrast zu diesem, der sich der Fußwaschung Christo als würdig erweist. Bei Giotto und auch bei Duccio nimmt Judas bei der Fußwaschung den Platz ein, den Christus beim Abendmahl innehat.

Giotto und Lorenzetti vermieden den direkten Bezug zur Handlung, zeigen Judas aber in einem Zustand erhöhter Aufmerksamkeit, der aus den Worten des Evangelium nach Johannes (Jo 13:10) erklärt werden kann. Dem entgegengesetzt, eine Ausnahme, ist Duccio, der in der Abwendung des Judas vom Geschehen mehr noch als ein Desinteresse des Judas an der Handlung Christi ausdrückt: Die Darstellung scheint anzudeuten, daß Judas gerade in der Abwendung seine Entlarvung zu vermeiden sucht.

Ganz anders erscheint Judas in den Darstellungen von Mariotto di Nardo und Guariento di Arpo, in denen die Künstler die Bereitschaft Judas ausdrücken, an dem Geschehen und am Dienst Christi teilzunehmen. Canavesio baut die zeitlich folgende Szene in die Fußwaschung ein: In der Stellung am rechten Bildrand wird in dem Zyklus der Übergang zu den Hohenpriestern, die in der nächsten Darstellung gezeigt werden, bildlich vollzogen. Während Mariotto und Guariento nur das zentrale Geschehen betonen, gehört Canavesio daher ebenso wie Giotto, Duccio und Lorenzetti zu jenen Künstlern, die durch die Darstellungsweise des Judas über das gegenwärtige Thema hinausweisen.

E. Das Abendmahl 45)

I. Judas in Gemeinschaft mit Christus und den Aposteln.

I.A.1. Christus inmitten der Apostel am rechteckigen Tisch.

Duccio di Buoninsegna. Geb. um 1255, gest. 1319. Siena,
Dommuseum. Tafel, 1308 - 1311.

Barna da Siena. Tätig erste Hälfte 14. Jahrhundert. Gest.
1351. San Gimignano, Sta. Maria
Assunta. Fresko.

Anonymus. Schule von Padua. Bologna, Pinakothek. Fresko,
14. Jahrhundert. 46)

Anonymus. Bez. als Meister von Patullo. Camerino, Pinakothek.
Fresko, 15. Jahrhundert. 47)

Paolo Veneziano. Nachweisbar 1333 - 1353. Venedig, Akademie.
Tafel.

Anonymus. Bez. als Pseudo Baronzio. Valdagno, Privatsammlung.
Tafel, um 1360. 48)

Agnolo Gaddi. Erw. 1369 - 1396. Florenz, S. Miniatoal Monte.
Tafel.

Andrea del Castagno. Ca. 1421 - 1457. Edinburgh, Privatsamm-
lung. Tafel.

Fra Angelico. Geb. 1387, gest. 1455. Florenz, Museo di
S. Marco. Tafel, 1435.

Stefano di Giovanni Sassetta. Geb. 1392, gest. 1450. Siena,
Pinakothek. Tafel.

Ercole di Roberti. Ca. 1450 - 1496. London, Nat. Gallery.
Tafel.

I.A.2. Christus an der linken Schmalseite des Tisches.

Giotto di Bondone. Ca. 1267 - 1337. Padua, Arenakapelle.
Fresko, 1303 - 1305.

Anonymus. Treviso. Sta. Lucia. Fresko, 14. Jahrhundert. 49)

Giotto di Bondone. Ca. 1267 - 1337. München, Pinakothek.
Tafel.

Ugolino da Siena. Erwähnt 1317 - 1327. New York, Sammlung
Lehmann. Tafel.

Giovanni di Corraduccio. Trevi, Pinakothek. Tafel, frühes
15. Jahrhundert. 50)

Lorenzo Vecchietta. Geb. um 1412, gest. 1480. Siena, Pina-
kothek. Tafel, 1445.

Taddeo Gaddi. Bekannt 1332, gest. 1366. Florenz, Akademie.
Tafel, 1333 - 1334.

Anonymus. Bez. als Meister des Fabriano-Altars. Banbury,
Upton House. Tafel, 14. Jahrhundert.
51)

Anonymus. Schule von Verona. Verona, Museo Civico. Tafel,
Erste Hälfte 14. Jahrhundert. 52)

Taddeo di Bartolo. Um 1362 - 1422. Montepulciano. Tafel, 1401.

I.B.1. Christus inmitten der Apostel am runden Tisch.

Anonymus. Pomposa. Sta. Maria. Refektorium. Fresko, um
1316. 53)

Anonymus. Bez. als Meister des "auferstandenen Christus".
Venedig, Akademie. Tafel, 14. Jahr-
hundert. 54)

Pietro Lorenzetti. Tätig 1305 - 1348. Assisi, S. Francesco.
Fresko, um 1326.

Giovanni Baronzio. Tätig um die Mitte des 14. Jahrhunderts.
Urbino, Galleria Nazionale. Tafel,
1345.

Giovanni Canavesio. Erw. 1455 - 1492. Briga, Madonna della
Sorgente. Fresko, 1492.

Tommaso da Modena. Geb. 1325/26, tätig bis 1379. Bologna,
Pinakothek. Tafel, vor 1349.

Anonymus. Bez. als Nachfolger des Guariento di Arpo. Köln,
Rheinisches Museum. Tafel, gegen
1350. 55)

Anonymus. Pomposa. Sta. Maria, Abteikirche. Fresko, um
1360. 56)

Mariotto di Nardo. Ca. 1394 - 1424. Florenz, Sta. Maria
Novella. Fresko.

Anonymus. Partanna, Privatsammlung. Tafel, vor 1450. 57)

Anonymus. Viboldone, S. Pietro. Fresko, 1349. 58)

Serafino di Serafini. Geb. um 1450, gest. 1530. Piacenza,
Dom. Tafel, 1469.

Anonymus. Bez. als Meister der "Kreuzigung von Pedrola".
Albi. Tafel, 1345. 59)

I.B.2. Christus zur Linken am runden Tisch.

Andrea di Bartolo. Tätig 1398 - 1428. Bologna, Pinakothek.
Tafel.

II. Judas abgesondert von der Gemeinschaft.

II.A.1. Christus an der linken Schmalseite des Tisches.

Anonymus. Forlì, Pinakothek. Tafel, 14. Jahrhundert. 60)

Anonymus. Subiaco, Sacro Specu. Fresko, 15. Jahrhundert. 61)

II.A.2. Christus inmitten der Apostel am rechteckigen Tisch.

Vitale da Bologna. Ca. 1305, gest. vor 1361. Brooklyn,
Museum of Art. Tafel, 1330 - 1345.

Paolo Veneziano. Nachweisbar 1333 - 1358. Triest, Sta. Chiara.
Tafel, 1318 - 1328.

Anonymus. Arco, S. Martino. Fresko, um 1350. 62)

Anonymus. Visso, Sant'Angelo. Fresko, 14. Jahrhundert. 63)

Giovanni und Antonio Sparapane. Tätig um die Mitte 15. Jahr-
hundert. Campi, S. Salvatore.
Fresko, 1464.

Spinello Aretino. Ca. 1350 - 1410. Berlin, Staatliche
Museen. Tafel.

Niccolo di Tommaso. Tätig ca. 1343 - 1376. Rom, Vatikani-
sche Pinakothek. Tafel.

Agnolo Gaddi. Erw. 1369 - 1396. Altenburg, Lindenau-Museum.
Tafel.

Niccolo di Pietro Gerini. Erw. 1368, gest. 1415. Empoli,
Pinakothek. Tafel.

Mariotto di Nardo. Ca. 1394 - 1424. Versteigerung, London.
1892. Tafel.

Luca Signorelli. Geb. um 1450, gest. 1523. Cortona, Museo
Diocesano. Tafel.

Francesco Botticini. Tätig 1446 - 1498. Empoli, Pinakothek. Tafel, 1484 - 1491.

Giusto di Menabuoi. Geb. 1320/30, gest. 1387/93. Padua, Baptisterium. Fresko, 1376 - 1378.

Bonifazio Bembo. Tätig in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Monticelli d'Ongina, Schloßkapelle. Fresko.

Giovanni di Paolo. Ca. 1400 - 1482. Monticiano, S. Agostino. Fresko.

Cosimo Rosselli. Geb. 1439, gest. 1507. Rom, Sixtinische Kapelle. Fresko, 1481 - 1482.

II.B. Darstellungen des Letzten Abendmahles in Refektorien.

Taddeo Gaddi. Bekannt 1332, gest. 1366. Florenz, Sta. Croce. Fresko, um 1335.

Andrea del Castagno. Ca. 1421 - 1457. Florenz, Sta. Apollonia. Fresko, 1445 - 1450.

Domenico Ghirlandajo. Geb. 1449, gest. 1494. Passignano, Badia. Fresko, 1476 - 1477.

Domenico Ghirlandajo. Geb. 1449, gest. 1494. Florenz, San Marco. Fresko, vor 1480.

Domenico Ghirlandajo. Geb. 1449, gest. 1494. Florenz, Ognissanti. Fresko, 1480.

Cosimo Rosselli. Geb. 1439, gest. 1507, Florenz. S. Giorgio alla Costa. Fresko, 1488.

Pietro Perugino. Geb. um 1450, gest. 1523. Florenz, S. Onofrio di Foligno. Fresko, 1493 - 1496.

Leonardo da Vinci. Geb. 1452, gest. 1519. Mailand, Sta.
Maria delle Grazie. Tempera,
1495 - 1498.

Evangelium secundum Matthaeum

- 26;20 Vespere autem facto, discumbebat cum duodecim
discipulis suis.
- 21 Et edentibus illis dixit: Amen dico vobis quia
unus vestrum me traditurus est.
- 22 Et contristati valde coeperunt singuli dicere:
Nunquid ego sum, Domine?
- 23 At ipse respondens, ait: Qui intingit mecum manum
in paropside, hic me tradet.
- 24 Filius quidem hominis vadit, sicut scriptum est
de illo; vae autem homini illi, per quem Filius
hominis tradetur! Bonum erat ei, si natus non
fuisset homo ille.
- 25 Respondens autem Iudas, qui tradidit eum, dixit:
Nunquid ego sum, Rabbi? Ait illi: Tu dixisti.
- 26 Cenantibus autem eis, accepit Iesus panem et
benedixit ac fregit deditque discipulis suis et
ait: Accipite et comedite: hoc est corpus meum.
- 27 Et accipiens calicem gratias egit et dedit illis
dicens: Bibite ex hoc omnes;
- 28 hic est enim sanguis meus novi testamenti, qui
pro multis effundetur in remissionem peccatorum.

Evangelium secundum Marcum

- 14;17 Vespere autem facto, venit cum duodecim.
- 18 Et discumbentibus eis et manducantibus ait Iesus:
Amen dico vobis quia unus ex vobis tradet me, qui
manducat mecum.
- 19 At illi coeperunt contristari et dicere ei
singulatim: Nunquid ego?

- 20 Qui ait illis: Unus ex duodecim, qui intingit mecum manum in catino.
- 21 Et Filius quidem hominis vadit, sicut scriptum est de eo; vae autem homini illi per quem Filius hominis tradetur! Bonum erat ei, si non esset natus homo ille.
- 22 Et, manducantibus illis, accepit Iesus panem et benedicens fregit et dedit eis et ait:
Sumite: hoc est corpus meum.
- 23 Et, accepto calice, gratias agens dedit eis, et biberunt ex illo omnes.
- 24 Et ait illis: Hic est sanguis meus novi testamenti, qui pro multis effundetur.

Evangelium secundum Lucam

- 22;14 Et cum facta esset hora, discubuit, et duodecim apostoli cum eo.
- 15 Et ait illis: Desiderio desideravi hoc pascha manducare vobiscum, antequam patiar.
- 16 Dico enim vobis quia ex hoc non manducabo illud, donec impleatur in regno Dei.
- 17 Et, accepto calice, gratias egit et dixit:
Accipite et dividite inter vos.
- 18 Dico enim vobis quod non bibam de generatione vitis, donec regnum Dei veniat.
- 19 Et, accepto pane, gratias egit et fregit et dedit eis dicens: Hoc est corpus meum, quod pro vobis datur: hoc facite in meam commemorationem.
- 20 Similiter et calicem, postquam cenavit, dicens:
Hic est calix novum testamentum in sanguine meo, qui pro vobis fundetur.
- 21 Veruntamen ecce manus tradentis me mecum est in mensa.
- 22 Et quidem Filius hominis, secundum quod definitum est, vadit; veruntamen vae homini illi per quem

tradetur!

Evangelium secundum Ioannem

- 13;2 Et, cena facta, cum diabolus iam misisset in cor,
ut traderet eum, Iudas Simonis Iscariotae, ...
- 21 Cum haec dixisset Iesus, trubatus est spiritu
et protestatus est et dixit: Amen, amen dico
vobis quia unus ex vobis tradet me.
- 22 Adspiciebant ergo ad invicem discipuli
haesitantes de quo diceret.
- 23 Erat ergo recumbens unus ex discipulis eius
in sinu Iesu, quem diligebat Iesus.
- 24 Innuit ergo huic Simon Petrus et dixit ei:
Quis est de quo dicit?
- 25 Itaque, cum recubuisset ille supra pectus Iesu,
dicit ei: Domine, quis est?
- 26 Respondit Iesus: Ille est cui ego intinctum panem
porrexero. Et, cum intinxisset panem, dedit Iudae
Simonis Iscariotae.
- 27 Et post buccellam introivit in eum Satan. Et
dixit ei Iesus: Quod facis fac citius.
- 28 Hoc autem nemo scivit discumbentium ad quid
dixerit ei.
- 29 Quidam enim putabant, quia oculos habebat Iudas,
quod dixisset ei Iesus: Ene ea quae opus sunt nobis
ad diem festum, aut egenis ut aliquid daret.
- 30 Cum ergo accepisset ille buccellam, exivit
contunio. Erat autem nox.

Die Darstellung der einzelnen Szenen des Letzten Abendmahles ist von den Künstlern des behandelten Zeitraumes in sehr verschiedener Weise vorgenommen worden. Die Berichte der Evangelien unterscheiden sich in gewissen Einzelheiten: z.B. die Vorbereitungen des Mahles und die Bezeichnung des Verräters betreffend.

Nach den Berichten der Synoptiker "hieß Christus die Jünger in dem Saal eines bestimmten Hauses in der Stadt Jerusalem das Osterlamm bereiten"; bei Johannes geht dem Abendmahl die Fußwaschung voraus, die Vorbereitungen fallen weg. Die Entlarvung des Verräters während des Abendmahles wird unterschiedlich geschildert: Bei Matthäus und Markus ist es derjenige, dessen Hand mit der Christi gleichzeitig in die Schüssel taucht; bei Lukas ist es derjenige, dessen Hand mit Christus über dem Tisch ist, während bei Johannes berichtet wird, Christus habe dem Verräter das Brot gereicht, worauf dieser den Saal verlassen habe. Bei Matthäus, Markus und Johannes erfolgt im Anschluß daran die Spendung von Wein und Brot, bei Lukas dagegen ist die Reihenfolge umgekehrt, hier wird zuerst Wein und Brot gereicht und dann der Verräter bezeichnet.

Die besondere Bedeutung, die Judas in den Bildern des Letzten Abendmahles zukommt, liegt darin begründet, daß in den meisten Darstellungen die Verratsankündigung und Verräterbezeichnung im Vordergrund steht, während die Einsetzung des eucharistischen Mahles seltener das Hauptthema bildet. Daher findet man Judas häufig bezüglich seiner Handlungsweise und seines Äußeren innerhalb der Gruppe besonders gekennzeichnet.

Bei der Untersuchung der zahlreichen Werke ergab sich eine Einteilung in zwei Teile, mit deren Hilfe Wiederholungen, wie sie durch eine äußerlich ähnliche Gestaltungsweise der Gemeinschaft entstehen, vermieden werden können. Entweder sitzt Judas in der Gemeinschaft der Apostel, räumlich von ihnen nicht getrennt, oder er befindet sich abgesondert an der Frontseite des Tisches. Weitere Unterteilungen in Abschnitte und Gruppen ergaben sich aufgrund der unterschiedlichen Tischform und des Platzes Christi: Der Tisch ist entweder rechteckig oder rund und Christus sitzt entweder in der Mitte oder an der linken Seite.

Um Judas jeweils in seinem Verhalten besser erfassen zu können, wurde in den einzelnen Gruppen nach inhaltlichen Unterschieden, wie sie sich aus der Handlung erkennen lassen, vorgegangen. So bilden die Werke, die die Kennzeichnung des Verräters wiedergeben, den Anfang und erst im Anschluß daran werden Darstellungen behandelt, die andere Momente, wie z.B. die Einsetzung des Abendmahles zeigen. Den Abschluß bilden Darstellungen, die die Kommunion des Verräters wiedergeben.

I. Judas in Gemeinschaft mit Christus und den Aposteln.

I.A.1. Christus inmitten der Apostel am rechteckigen Tisch.

Das früheste Werk von den Darstellungen des ersten Abschnittes, in dem Christus und die Apostel um den viereckigen Tisch mit Christus in der rückwärtigen Mitte, versammelt sind und Christus Judas als seinen Verräter bezeichnet und das Brot reicht, ist das Letzte Abendmahl von D u c c i o di Buoninsegna. Wie auch in der Darstellung der Fußwaschung zeigt die Rückwand und die Decke des Raumes eine Dreiteilung, die die Breite des mittleren Abschnittes betont, vor dem sich Christus und Johannes frei entfalten, während die beiden Gruppen von Aposteln zu ihren Seiten dicht nebeneinander sitzen. Die Apostel der vorderen Bank sind links in einer Zweier-, rechts in einer Dreiergruppe wiedergegeben, der Platz in der Mitte, Christus gegenüber, ist unbesetzt.

Die Darstellung zeigt den Moment, in dem Christus Judas als seinen Verräter entlarvt. Während einige Apostel noch über die Verratsankündigung bestürzt wirken, nehmen andere bereits auf die Handlung ⁶⁴⁾ Christi Bezug, indem sie der Richtung seiner Hand folgen und sogar, wie Matthias, auf Judas zeigen.

Durch ihr ruhiges Sitzen und ihre verhaltenen Gesten leiten die Apostel von den Seiten zu Christus über, vor allem Petrus,

der die Rechte in zurückhaltender Gebärde vor dem Leib angewinkelt hat und auf Christus blickt, während zur anderen Seite Christi der Lieblingsjünger ruht.

Durch die unterschiedlichen Körperansichten der Apostel und Christi, die jenseits des Tisches Sitzenden sind frontal, in Form einer von den Seiten auf die Mitte zuführenden, gestaffelten Reihe wiedergegeben, die im Vordergrund im Profil, wird die Tiefenwirkung des Raumes und damit die wechselseitigen Beziehungen der Apostel über die Breite des Tisches gezeigt. Da alle Apostel von den Seiten auf die Mitte zu ausgerichtet sind, wird bei der rückwärtigen Reihe durch die leicht gesenkten Köpfe eine gewisse Anteilnahme verdeutlicht, während die Apostel im Vordergrund durch ihre offene Körperhaltung zur diagonal gegenüberliegenden Seite verbunden sind.

Judas ist durch sein Äußeres nicht näher charakterisiert; das Fehlen des Heiligenscheines ist hier für ihn nicht bezeichnend. Um die Gemeinschaft der Apostel in ihrem räumlichen Zusammenhang beim Abendmahl nicht zu stören, gibt Duccio die gesamte vordere Reihe der Apostel ohne Heiligenschein wieder. Judas ist jedoch durch die Richtung der Hand Christi und dadurch, daß er als einziger in dieser Reihe nicht Brot oder Glas in Händen hält, ⁶⁵⁾ sondern die Rechte empfangsbereit geöffnet hat, als Verräter zu erkennen.

Judas wird darstellerisch auf verschiedene Weise zu Christus in Beziehung gesetzt, so z.B. indem sein Platz die linke Ecke eines Dreiecks besetzt, das er mit Christus und Andreas bildet, der in seiner Haltung jenseits der freien Mitte spiegelbildlich zu ihm angeordnet ist. In dieser Form fällt auf, daß auf dem hellen Tischtuch nur die Verbindung der Hand Christi zu Judas frei ist, und nicht mit Speisen oder Eßgeräten besetzt ist.

Die Anordnung der Apostel ist bei B a r n a d a Siena der der vorhergegangenen Darstellung ähnlich, auf diesem Bild sitzen die Apostel jedoch auch an den Schmalseiten des Tisches. Die Apostel reagieren unterschiedlich auf die Verratsankündigung, indem sie sich zum Teil bestürzt, zum Teil mißtrauisch zueinanderwenden und mit Erregung auf Christus blicken und auf die Kennzeichnung warten. Aus dieser lebhaften Auseinandersetzung heben sich Christus und Judas, wieder an der vorderen Bank der zweite von links, durch ihre Ruhe hervor, denn Christus wirkt in seiner frontalen Stellung, gerahmt durch die Arkade, hoheitsvoll und erhaben und begleitet seine Handlung mit einem prüfenden Blick. Judas sitzt aufgerichtet und ist im Begriff, das Brot, das ihm Christus reicht und er bereits mit den Fingerspitzen berührt, vollends zu ergreifen. Da die neben ihm Sitzenden ihm den Rücken zuwenden, tritt er motivisch vor allem in Zusammenhang mit Petrus und in Kontrast zu seinem gierigen Greifen mit dem schlafenden Johannes. Petrus hat sich in seinem Erschrecken über die Worte Christi mit der Hand auf die Brust gegriffen und ist dabei zurückgesetzt, sodaß Judas im Gegensatz dazu umsomehr nach dem Bort strebend erscheint.

Judas hebt sich äußerlich von den Aposteln dadurch ab, daß er als einziger keinen Heiligenschein hat; aber auch seine auffallend häßlichen Gesichtszüge unterscheiden ihn von den übrigen. Dennoch fehlt das Böse, ja Listige im Ausdruck, das für ihn in der Szene der Auszahlung so charakteristisch war.

Judas ist zwar räumlich den Aposteln der Vorderseite verbunden, durch den freien Raum in der Mitte wie auch durch die zu ihm spiegelbildlich entgegengesetzte Stellung des Bartholomäus wirkt er aber nicht auf die zu seinen Seiten Sitzenden, sondern in der vertikalen Akzentuierung auf Petrus ausgerichtet. Dieser weist auf der gegenüberliegenden Seite eine ähnlich abfallende Rückenkontur auf, führt aber durch seinen leicht auf Christus zugewendeten Oberkörper zu diesem

hin. Dies wird durch seine linke Hand, die in einer Linie mit der des Verräters und Christi und durch den schräg auf Christus zuführenden Unterarm verstärkt. Johannes dagegen lenkt formal durch seine schräg auf dem Tisch aufgestützten Arme den Blick über die Mitte hinweg auf Judas.

In der Darstellung eines unbekannten Meisters aus der Schule von P a d u a nimmt Judas den gleichen Platz ein und ist an einem Heiligenschein zu erkennen, der zwar golden, aber nicht glänzend wie der der anderen ist.

Im Gegensatz zu den vorhergehenden Darstellungen wirkt Christus durch seine frontale Stellung und durch den auf den Betrachter gerichteten Blick aus dem Erzählszusammenhang gelöst und die Bezeichnung des Verräters, dem er das Brot reicht, wie beiläufig. Judas ist daher nicht zu Christus in Kontrast gesetzt, sondern bleibt durch seine Gestaltung der Gemeinschaft der an der vorderen Bank sitzenden Apostel verbunden, obwohl er ähnlich wie bei Barna, mit angewinkeltem Arm und ausgestreckten Fingern das Brot berührt.

Der Zusammenhang zwischen Christus und Judas, der durch die Richtung des ausgestreckten Armes Christi in den anderen Bildern aufgefallen war, fehlt hier, da nur die abgewinkelte Hand in die Richtung des Judas weist und der gerade ausgestreckte Arm zu der hoheitsvollen Haltung beiträgt und seine Verbundtheit mit dem Lieblingsjünger betont.

Anders als in den vorhergehenden Darstellungen macht sich Judas in dem Werk, dessen Künstler mit dem Notnamen des "Meisters von P a t u l l o" bezeichnet wird, dadurch als Verräter kenntlich, daß er gleichzeitig mit Christus die Hand in die Schüssel taucht.

Durch den schlechten Erhaltungszustand läßt sich nur mehr die Hauptgruppe, Petrus, Christus und Johannes an der rück-

wärtigen Seite des rhombusartigen Tisches und Judas im Vordergrund erfassen.

Der Künstler verleiht Judas ähnlich weiche Gesichtszüge wie dem Lieblingsjünger, aber keinen Heiligenschein. Johannes liegt an der gegenüberliegenden Seite von Judas an der Brust Christi, sodaß er mit seinem gesenkten Kopf optisch in unmittelbarer Nähe der Schüssel und des Judas sichtbar ist und dadurch zu dem Verräter inhaltlich in Kontrast steht, während Petrus sich ausschließlich Christus zuwendet.

In einer Anzahl von Bildern wird Judas nicht von Christus durch die Übergabe des Brotes als Verräter entlarvt, Christus nimmt in ihnen andere Handlungen des Letzten Abendmahles vor.

Paolo Venezia stellt Christus, die Apostel an Körpergröße überragend und damit dessen Bedeutung hervorhebend, in der Mitte der rückwärtigen Tischseite dar. Hier wird er durch die Arkade einer dahinterliegenden Architektur, die gleichsam seine Gestalt einrahmt, noch betont. Er ist frontal dem Betrachter zugewendet, seine rechte Hand hält er segnend vor dem Leib.

Die Apostel schließen in ihrem Sitzen zu beiden Seiten eng an Christus an; an der vorderen Bankseite dagegen, die durch die Tischecken und das herabfallende Tischtuch klar begrenzt ist, ist vor allem der Platz in der Mitte freigelassen.

Judas nimmt diesen Raum durch seinen Platz zwar ein, sitzt aber diesseits der diesseitigen Bank auf einem eigenen Hocker. Er ist nicht hauptsächlich in Rückenansicht wie die anderen, sondern genau im Profil und ganzfigurig dargestellt.

Paolo Veneziano ordnet die Apostel um den Tisch herum an, wobei sie selbständige Gruppen bilden, indem sie sich in Anschluß an die Worte Christi fragend zuwenden. Die Apostel

an der vorderen und rückwärtigen Seite des Tisches und auch Judas in der Mitte sind gegen Christus gewendet: Judas sitzt hochaufgerichtet auf seinem Hocker, streckt den Arm über den Tisch hinweg und greift mit der Hand in die Schüssel.

Umsomehr Judas motivisch voll auf Christus ausgerichtet ist, ist er formal anderen Personen verbunden: Durch die Fläche des Tisches und ihrer beider Stellung führt er zu Petrus, mit seinem ausgestreckten Arm dagegen weist er in die Richtung des Johannes, der ihm durch sein Ruhen an Christi' Brust und in seiner vorne übergeneigten Körperhaltung ange-nähert ist. Er macht mit seinem jünglingshaften, friedlichen Aussehen das Verwilderte des Judas und dessen gieriges Greifen noch deutlicher. Zu dem Apostel Thomas, rechts der Mitte entsteht die Verbindung durch die Bank.

Judas ist im Gegensatz zu den anderen Sitzenden durch die verschiedenen horizontalen Flächen - Fußboden, Bank, herab-fallendes Tischtuch und vor allem den Tisch selbst mit sei-ner abschließenden, rückwärtigen Tischkante an einem Ort fixiert, der nochmals von dem der anderen Apostel abgestuft ist. Damit ist er in ganz besonderer Weise von der alle Sitzenden überragenden Gestalt Christi, aber auch von der Gruppe der Apostel separiert.

Die Tafel eines unbekannten Künstlers, bezeichnet mit dem Namen P s e u d o - B a r o n z i o, gibt die Gemeinschaft der Apostel mit Christus um den viereckigen Tisch derart wieder, daß die Sitze auch die Ecken des Tisches umschlies-sen.

Christus, in der Mitte der Apostel sitzend, ist frontal zum Be-trachter gewendet. Die Apostel an seinen Seiten sind mit Ausnahme des Johannes, der an seiner Brust ruht, mit bedäch-tigen Gesten zu Christus gerichtet, die der vorderen Bank

wirken dagegen lebhafter aufeinander bezogen. Judas unterscheidet sich in dieser Darstellung von den anderen vor allem durch sein aufgerichtetes Sitzen und dem deutlich von den anderen unterschiedenen Motiv: Indem er auf Christus blickt, führt er die Hand mit dem Bissen zum Mund.

In der Darstellung des Agnolo Gaddi bilden die Apostel mit Christus eine geschlossene Gruppe um den viereckigen Tisch. Christus nimmt die rückwärtige Mitte ein. Er hat die Rechte sprechend erhoben, seine Linke liegt auf der Schulter des vor ihm ruhenden Johannes.

Judas ist an der vorderen Tischseite sitzend wiedergegeben. Er trägt ein grünes Gewand und im Gegensatz zu den anderen Aposteln keinen Heiligenschein. Er hat rotbraunes, bis auf die Schultern herabfallendes Haar, sein Gesicht kennzeichnet ein langer Spitzbart. Er stützt sich mit der Linken auf der Bank auf und ist ganz dem Apostel zu seiner Linken zugewendet, mit dem er in ein Gespräch vertieft ist.

In der Darstellung von Andrea del Castagno ist Judas an seinem reichgefälteten Gewand und seiner ausladenden Geste zu erkennen: Hochaufgerichtet sitzt er vor dem Tisch auf dem Hocker und hat die Rechte gegen die Mitte mit der Schüssel ausgestreckt. Der Platz zu seiner Linken ist unbesetzt. Dadurch scheint die Gemeinschaft mit den sonst in regelmäßigen Abständen nebeneinandersitzenden Aposteln mit Christus in ihrer Mitte unterbrochen und die aufgerichtete Gestalt des Verräters besonders betont. Keiner der Dargestellten hat einen Heiligenschein.

Die Verhaltensweise, die Judas beim Abendmahl zeigt, steht in Gegensatz zu Christus und den übrigen Aposteln, die sich in einfachen Gebärden mitteilen. So kündigt Christus die Bezeichnung des Verräters mit aufgerichteter rechter Hand an und blickt dabei auf Judas. Ähnlich gehalten ist auch die

Anteilnahme bei den Aposteln, die in etwas behäbiger Art nach dem Verräter fragen.

Judas nimmt optisch vor der Vertäfelung der Rückwand den Platz zwischen Petrus und Andreas ein und lenkt durch seine Körperwendung die Aufmerksamkeit vom linken Tischende auf die Hauptperson, Christus zu. Seine Hand, die beim Sprechen mit der Handinnenfläche nach oben weist, ist genau unterhalb der Hand Christi vor der Schüssel auf dem Tisch sichtbar. Jenseits und diesseits des schlafenden Johannes sind sie formal aufeinander bezogen und erzeugen dadurch ein besonderes Spannungsmoment, indem Christus der Verkündende ist und Judas, mit der nach oben geöffneten Hand als der Empfangende erscheint.

In der Tafel von Fra A n g e l i c o sitzt Judas rechts der Mitte, gegenüber von Johannes, auf einem Schemel im Vordergrund. Wie auf anderen Bildern dieses Sakristeischrankes, hat er auch hier wieder einen silbrig-grauen Heiligenschein; vergleicht man jedoch die Gesichtszüge, so fällt auf, daß sich sein Profil nicht von dem anderer Apostel unterscheidet, wodurch in gewisser Weise der Aspekt der gespielten Redlichkeit anklingt.

Die Mehrzahl der Apostel sitzt mit Christus am Tisch des festlich geschmückten Raumes, zwei jugendliche Apostel assistieren der Gemeinschaft. In der regelmäßigen Verteilung der Sitzenden vor dem reiche Vegetation wiedergebenden Wandteppich fällt der leere Platz, der durch den liegenden Johannes entsteht, besonders auf. Judas füllt ihn aufgrund des perspektivisch erfaßten Raumes teilweise aus, da er an der vorderen Tischseite sitzend, den Aposteln und Christus bis in Schulterhöhe reicht. Sein leicht erhobener Kopf hebt sich im Gegensatz zu den anderen drei Aposteln im Vordergrund von den Bäumen und Sträuchern des Wandbehanges an der Rückwand des Raumes ab und seine Gestalt wird auf diese Weise durch die

Linie des aufragenden Baumes optisch darauf verlängert.

Während Christus an der rückwärtigen Seite des Tisches dominiert, indem er frontal auf den Betrachter gewendet ist und mit seinem linken Arm über den ihm vorbehaltenen Raum hinausführt, ist die vordere Mitte unbesetzt, sodaß der Blick voll auf die Schüssel in der Mitte und Johannes fällt. Die Gewandfalten des Lieblinsjüngers, die in schrägen, horizontalen Zügen den Rücken entlang führen, lenken von Judas weg auf Christus zu und verleihen der Hand Christi ein retardierendes Moment.

Der Eindruck des Gastmahles, wie er durch die Apostel, die für die Speisen sorgen, noch verstärkt wird, steht in Gegensatz zu der erregten Stimmung, die die Verratsankündigung bei einigen Sitzenden ausgelöst hat: Johannes verbirgt sein Haupt an Christi Brust, Petrus und Andreas blicken auf Judas, Petrus beugt sich zu ihm hin, das Messer in der Rechten gezückt. Die Mehrzahl der Apostel aber ist den Ausführungen Christi, die dieser mit dem Blick auf einen der Apostel der Vorderreihe, an sie richtet, gefolgt. Der Verrat und die Bedeutung des Verräters tritt dadurch an Wichtigkeit zurück.

Zwei weitere Darstellungen zeigen inhaltlich durch die Handlungsweise Christi die Einsetzung des Abendmahles.

In dem Bild von Stefano di Giovanni Sassetta findet das Abendmahl in einem nach vorne zu begrenzten Raum statt, dessen Mittelteil Christus betont; Christus hat außerhalb des Erzählsammenhanges den Blick auf den Betrachter gewendet, während er über dem Brot die Einsetzungsworte spricht.

Die Apostel sitzen in gleichmäßigen Abständen um den Tisch herum und reagieren unmittelbar auf die Handlung Christi, indem die einen sich erregt einander zuwenden, während andere mit Achtung und in Ehrerbietung daran teilnehmen.

Judas hat keinen Heiligenschein und sitzt auf der gegenüberliegenden Seite von Christus ruhig da, die rechte Hand auf den Tisch gelegt und blickt auf Christus. Er gehört dem gleichen mittleren Raumteil an wie Christus, wobei die Stützen, die einige Apostel vom Geschehen darstellerisch trennen, sein aufgerichtetes Sitzen noch unterstreichen. Lediglich mit der Hand, die formal in einer Diagonalen mit dem Kelch und dem Brot verbunden ist und in Richtung Christi weist, ist eine gewisse Empfangsbereitschaft angedeutet.

In der Darstellung des Letzten Abendmahles von E r c o l e di Roberti ist der gleiche Moment wiedergegeben, die Apostel sitzen jedoch nicht um den Tisch herum versammelt, sondern führen von der unbesetzt gebliebenen vorderen Seite des Tisches wie zwei Seitenflügel auf die Mittelgruppe hinter der rückwärtigen Tischseite zu. Die beiden Protagonisten dieser Gruppen, Jakobus links und Judas rechts, sind ganzfigurig wiedergegeben.

Ercole di Roberti hebt Judas vor allem durch das Düstere und Dunkle seiner Erscheinung hervor, wie es sich in der etwas dunkleren Hautfarbe, dem dunkleren Haar und Bart und dem schwarzen Gewand, das an der Brust nur wenig durch das Hemd aufgeheilt ist, zeigt.

In ihrer gleichmäßigen Anordnung führen die Apostel mit ihren unterschiedlichen Motiven, beginnend von der linken Seite bis zur Mittelgruppe und von dieser wieder gegen den Vordergrund zu, wo Judas als letzter der Reihe zu sehen ist.

Im Gegensatz zu den anderen Aposteln, die beten, zum Himmel emporblicken und in verschiedenster Weise der Handlung andächtig beiwohnen, vor allem Petrus und Johannes, die in andächtiger Haltung mit vor der Brust gefalteten Händen gegen Christus geneigt sind, nimmt Judas daran nicht Anteil. Die rechte Hand nur mehr leicht über dem Tisch, die linke

bereits auf der Bank, ist er wie zum Gehen bereit. Indem er sich von der Gemeinschaft abwendet, den Blick bereits hinaus gerichtet, wirkt er wie in die Zukunft schauend.

I.A.2. Christus an der linken Schmalseite des Tisches.

Als Haupterk der zweiten Gruppe von Darstellungen, die Christus an der linken Schmalseite des Tisches sitzend und im Moment der Verräterkennzeichnung wiedergeben, darf das Fresko von G i o t t o d i B o n d o n e in der Arenakapelle angesehen werden.

In dieser Darstellung umschließen die Versammelten mit ihrem festen Sitzen drei Seiten des längsrechteckigen Tisches, ⁶⁶⁾ die rechte Schmalseite des Tisches ist unbesetzt. An der Stirnseite überragt Christus die neben ihm Sitzenden und den an seiner Brust ruhenden Johannes. Diesseits und jenseits des Tisches befinden sich je fünf weitere Apostel. Durch ihre isokephale Anordnung, wie sie in den Heiligenscheinen noch verstärkt ist, wirken die Apostel um Christus als geschlossene Gemeinschaft.

Giotto gruppiert die drei wichtigsten Personen, Christus, Judas und Johannes und mit ihnen Philippus ⁶⁷⁾ als dem Abschnitt zugehörig, der von der linken Seitenwand gebildet wird. Vor der rückwärtigen Längsseite schließt Petrus unmittelbar daran an und führt zu den neben ihm Sitzenden weiter, die paarweise gegeneinander gewendet sind. An der vorderen Bank dagegen wird die Abfolge in ihrer Sukzession unterbrochen und der Blick von der mehr im Profil gegebenen Figur des Judas auf die Schüssel gelenkt. Durch diese räumliche Zäsur wird Judas und dem Hauptmotiv ein besonderes Gewicht verliehen.

Judas trägt wie in der Darstellung des Judaspaktes ein einfarbig gelbes Gewand, das im Vergleich mit den anderen durch die fehlenden Goldborten schmucklos wirkt und das Fließende

der ineinander übergehenden Körperpartien betont. So fällt es in einem breiten Faltenzug im Rücken von der Schulter schräg bis zur Hüfte und betont den ausgestreckten Arm durch seine plastische Ausformung des weiten Ärmels. Vor der leicht erhobenen Rechten staucht er in kleinen Falten zurück und gibt das Handgelenk frei, das auf dem Rand der Schüssel aufliegt. Die Bewegung des Judas, die vom Schultergürtel aus in einer leichten Kurve bis zur Hand verläuft ohne an Höhe zu verlieren, wirkt einheitlich auf die Schüssel zustrebend und wird von dem darauf gerichteten Blick unter den gesenkten Lidern begleitet.

Judas greift wie auch Christus mit der Hand zur Schüssel. Die Handlungsweise des Judas ist aber von der Christi deutlich unterschieden und zu ihr in Kontrast gesetzt: Christus sitzt aufrecht, erhaben und blickt über den liegenden Johannes hinweg, während seine Hand mit Zeige- und Mittelfinger wie beiläufig über der vor ihm stehenden Schüssel gesenkt ist. Judas aber hat zu diesem Zeitpunkt bereits die ganze Hand in die Schüssel getaucht und ist ausschließlich darauf ausgerichtet.

Judas ist als einziger der Gemeinschaft auf die Schüssel gerichtet und in seinem Motiv so ausdrücklich darauf bezogen, daß er sich von der verhaltenen Stimmung, die über der Gemeinschaft liegt, abhebt: Sie erscheinen betrübt über den Inhalt der Worte Christi, während bei Petrus und den zueinander gewendeten der Vorderreihe Erregung und Bestürzung zu erkennen sind.

Judas wird in dieser Darstellung durch die räumliche Nähe und dadurch, daß ihre Gesichter auf gleicher Höhe einander gegenübergestellt sind, zu Johannes in Beziehung gesetzt: Johannes hat keinen eigenen Platz, sondern ist ganz durch sein Lehnen an Christi Brust bestimmt. Dadurch hebt er sich in ähnlicher Weise von Christus wie Judas von dem daneben

sitzenden Apostel ab: Das Gesicht des Lieblingsjüngers im Profil zeichnet sich durch jugendliche, gleichmäßige Gesichtszüge aus, das des Verräters in verlorenem Profil dagegen ist lediglich durch die andeutungsweise wiedergegebene gebogene Nase gekennzeichnet, wird aber von dem dunklen Heiligenschein ⁶⁸⁾ derart eingerahmt, daß sein Gesicht nicht mit Christus in Berührung kommt. Judas wird damit aus der vertrauensvollen Nähe, wie sie Johannes mit seinem Kopf an Christi Brust voll zukommt, in jeder Weise ausgeschlossen.

Bei dem Fresko des Abendmahles eines unbekannten Künstlers in der Kirche Sta. Lucia in T r e v i s o handelt es sich - soweit noch nach den Zerstörungen feststellbar - um eine vergrößernde Kopie des Freskos der Arenakapelle. Es zeigt in seinem erhaltenen Teil die linke Hälfte des Bildes, die Gruppe der Apostel um Christus. Die Reaktionen der Apostel sind derart unterschiedlich aufgefaßt, daß nicht eine gemeinsame Stimmung der Versammlung zugrunde liegt und der feierliche Ernst fehlt.

Judas wird hier durch die den Raum nach vorne zu abschließende Säule links überschritten. Er beugt sich nicht wie bei Giotto im Sitzen leicht nach vorne, sondern greift in aufrechter Haltung mit angewinkeltem Arm nach der Schüssel.

Eine Differenzierung der Handlungsweisen von Christus und Judas wird nicht deutlich, die Bewegungen beider sind gleichartig auf die Schüssel gerichtet, über die hier beide hinwegblicken.

Eine kleine Tafel von G i o t t o di Bondone in der Münchner Pinakothek zeigt Christus an der linken Stirnseite des Tisches, die er hier nur mit Johannes einnimmt; die anderen drei Seiten werden von einer Bank umschlossen, auf der die Apostel sitzen.

Christus wird durch ein einstufiges Podest erhöht und ist in seiner Vorrangstellung den Aposteln gegenüber betont. Der Raum, den Judas auf den letztgenannten Bildern eingenommen hat, ist unbesetzt und Judas führt erst jenseits davon die Reihe der Apostel an. Er ist ohne Heiligenschein, in einem grünen Gewand fast völlig in Rückenansicht dargestellt.

Ebenso wie in der Darstellung der Arenakapelle ist hier der Moment der Kenntlichmachung des Verräters wiedergegeben. Sie geschieht jedoch nicht durch gemeinsames Eintauchen in die Schüssel, sondern dadurch, daß Christus Judas das Brot reicht, das dieser, im Sitzen leicht zur Seite gewendet, mit beiden Händen empfängt, indem er erwartungsvoll auf Christus blickt.

Eine weitere Tafel dieser Gruppe von U g o l i n o da Siena weist eine ganz ähnliche Anordnung der Apostel und Christi auf, die einzelnen Personen haben aber größeren Abstand voneinander. Die Apostel sitzen gleichmäßig nebeneinander und sind auf verschiedene Weise durch die Verratsankündigung und die Handlung Christi ergriffen: Sie nehmen erregt am Geschehen Anteil, indem sie sich fragend zueinander wenden oder auf Christus blicken.

Christus ist in ganzer Figur auf der linken Stirnseite wiedergegeben und durch den liegenden Johannes, in seiner freien Stellung betont. Er ist Johannes zugeneigt, während er die Hand über dem Tisch leicht gegen Judas ausgestreckt hat. Judas, wieder ohne Nimbus, auf der gegenüberliegenden Seite von Petrus, hat in der gleichen Weise verhalten wie Christus, seine Linke geöffnet und erwartet das Brot.

Auch in der Darstellung des Giovanni di C o r r a d u c c i o ist es wieder der an der Brust Christi liegende Johannes, der zu der isolierten Stellung Christi beiträgt. Judas ist ohne Heiligenschein, jedoch durch eine eigenartige Zottelfrisur gekennzeichnet, die den ganzen Kopf umgibt. Er hat seinen

Platz direkt Johannes gegenüber, mit dem er auch optisch durch die Streifen des Tischtuches verbunden ist. Et blickt auf Christus und hält dabei seinen linken Arm angewinkelt vor dem Leib; die geöffnete Hand weist in Richtung Christi.

Christus ist auf diesem Bild nicht ausschließlich auf Judas bezogen, sondern auch auf Petrus, der sich von der Schar der betrübten und erregt sich einander mitteilenden Apostel wie besorgt zu Christus wendet. Zu ihm hat Christus die Linke sprechend erhoben, seine andere Hand richtet er gegen Judas und reicht ihm das Brot.

Abgesehen von Werken, die Christus im Moment der Verräterbezeichnung wiedergeben, gibt es in dieser Gruppe wieder einige Darstellungen, die inhaltlich schwer zu bestimmen sind, da Christus in diesen Bildern sprechend oder segnend gezeigt ist.

In einem der Felder eines ehemaligen Sakristeischrankes stellt Lorenzo Vecchiotta das Letzte Abendmahl in einer Renaissancearchitektur dar. Christus sitzt wieder den an drei Seiten des Tisches angeordneten Aposteln gegenüber und hat die Rechte sprechend bzw. segnend erhoben.

Judas ist in der vorderen Reihe leidglich am fehlenden Nimbus zu erkennen, ist jedoch in die gleichmäßige Anordnung der Apostel, die sich damit als enge Gemeinschaft zu erkennen gibt, einbezogen. Es hat den Anschein, als hätte Christus den Verrat angekündigt, wobei er sich der vorderen Reihe zuwendet. Während einige Apostel fragend und suchend einander anblicken, gehört Judas zu denjenigen, die auf Christus gerichtet sind.

Taddeo Gaddi stellt wie sonst nur Ercole de Roberti im gesamten Zeitraum den Moment nach der Kennzeichnung dar, ⁶⁹⁾ als Judas sich anschickt, die Gemeinschaft zu verlassen. Hier hat er sich aber schon von seinem Platz erhoben und wendet

den Sitzenden den Rücken zu.

Die Apostel sitzen wieder gleichmäßig angeordnet um den Tisch herum. Durch den vor der Brust Christi liegenden Johannes entsteht vor der Rückwand ein freier Raum, der die Beziehung von Christus und Petrus, wie sie in dieser Darstellung das Hauptmotiv bestimmt, besonders hervortreten läßt. Im Vordergrund schließen die Apostel dicht an Christus an und füllen die ganze Bildbreite.

Judas ist nicht mehr der Platz an der linken Seite, nahe Christus, vorbehalten, sondern ist in ihrer Mitte, ganzfigurig, wiedergegeben. In seinem Äußeren unterscheidet er sich von den übrigen Aposteln dadurch, daß er keinen Heiligenschein hat und daß sein Gesicht, von dem dunklen Haar und Bart eingerahmt, düster und verschlossen wirkt. Er steht bereits mit einem Fuß im Vordergrund und schickt sich an, auch noch mit dem zweiten Bein über die Bank zu steigen. Seine Linke ist wie um das Gleichgewicht zu halten ausgestreckt, die Rechte, jeder Berührung mit dem nach ihm greifenden Apostel ausweichend, vor den Leib genommen. Der Gemeinschaft bereits den Rücken kehrend, wendet Judas einen letzten Blick über die Schulter zurück in Richtung Christi, der während der Abschiedsreden Petrus stellvertretend für die Apostel den Segen erteilt.

Aus der nach vorne zu gebückten Körperhaltung und der sich den Aposteln verschließenden Geste seiner Rechten entsteht der Eindruck, als wolle er sich von der Gemeinschaft der Apostel fortstehlen. Die beiden Apostel der vorderen Reihe, die sein Weggehen verfolgen und ihm befremdet nachblicken, machen dabei deutlich, daß lediglich Judas die Bedeutung der Worte Christi in ihrer ganzen Tragweite erfaßt hat und wie davor bangt, noch Näheres darüber zu hören.

Die Darstellung des Letzten Abendmahles des Meisters des

Fabrianola ist weder von der Anordnung noch vom Motiv des Judas mit anderen zu vergleichen; sie wird aufgrund der Stellung Christi, an der linken Schmalseite des Tisches her behandelt.

Dargestellt ist der Moment, in dem Christus mit erhobener Rechter den Verrat durch einen der Gemeinschaft angekündigt hat. Die Apostel, die alle an der rückwärtigen Seite des langgestreckten Tisches sitzen, wirken von den Worten Christi bewegt und reagieren mit lebhaften Gesten: Während einige in Entrüstung ihre Messer ergriffen haben und ihre Verteidigungsbereitschaft kundtun, wenden sich andere schmerz erfüllt einander zu, andere wiederum prüfen wie für sich ihre Schuld.

Judas, äußerlich erkennbar am fehlenden Heiligenschein, zeigt dagegen ein völlig anderes Verhalten, indem er wie ungefragt jeden Zusammenhang mit der Tat leugnet und mit von Christus abgewendetem Blick, der Gruppe seine Unschuld beteuert.

Judas wird in dieser Darstellung nicht nur als verräterischer Apostel gezeigt, sondern es wird durch seine Reaktion darüber hinaus noch ein zusätzlicher Grad an Schlechtigkeit gezeigt.

Von den Werken, in denen die Gemeinschaft um einen viereckigen Tisch versammelt ist, ist nur bei zweien ein Hinweis auf die Kommunion des Verräters zu finden.

In der Darstellung eines unbekannten Meisters der Schule von Verona nehmen alle Apostel mit Ausnahme des schlafenden Johannes an der Handlung Christi Anteil, indem sie auf Judas blicken und mit beredten Gesten verfolgen, wie er von Christus den Bissen erhält.

Judas, gekennzeichnet durch den dunklen Heiligenschein, sitzt auf der Bank, seitlich der vorderen Mitte. Er ist wie die anderen Apostel dieser Seite von links nach rechts ins Profil

gewendet und über den freien Platz auf der vorderen Bank in der Mitte darstellerisch auf die anderen drei Apostel der Vorderreihe bezogen, die zu ihm gewendet, von rechts nach links im Profil, wiedergegeben sind. In dieser Ordnung der Apostel um den Tisch herum erfährt Judas durch den entschiedenen über den ganzen Tisch hinweg in seine Richtung geführten Arm Christi, der an der rückwärtigen Mitte sitzend alle anderen überragt, seine besondere Betonung.

Bei Taddeo di Bartolo sitzen die zwölf Apostel und Christus an den beiden sich gegenüberliegenden Seiten des Tisches in regelmäßigen Abständen eng nebeneinander. Christus nimmt die rückwärtige Seite des Tisches ein, während Judas ihm rechter Hand gegenüber sitzt. Judas ist äußerlich durch den dunklen Heiligenschein gekennzeichnet, der seinen ganzen Kopf umgibt; der dunkle, spitz nach vorne zulaufende Bart dürfte ein weiteres charakterisierendes Merkmal sein, das durch die Ansicht im Profil besonders hervortritt.

Die Apostel auf der vorderen Bank sitzen mit Ausnahme des Judas locker miteinander verkehrend, indem sie sich zur Seite, ihren Nachbarn zuwenden. Judas jedoch ist weit über den Tisch auf die Hand Christi zu gebeugt. Den Kopf in den Nacken gelegt, blickt er mit aufgerissenen Augen auf das Brot, das ihm Christus über den Tisch hinweg reicht. Von dem Apostel zu seiner Rechten, der mit dem Finger auf ihn zeigt, wird er deutlich dadurch als Verräter erkannt, während die übrigen noch im Unklaren sind oder wie Petrus seine Unschuld beteuern und Andreas neben dem schlafenden Johannes schmerz erfüllt die Hände ringt.

In der Verbindung des Judas zu Christus fällt auf, daß anders als bei Duccio das Gesicht des Judas darstellerisch durch die gegeneinander gerichteten Messer auf der Tischplatte begrenzt wird. Dadurch wird Judas trotz seines Strebens darauf hin, von dessen durch ihn unwürdigen Empfang mit dem Mund,

wie es aus der Körperhaltung zu schließen ist, zurückgesetzt.

I.B.1. Christus inmitten der Apostel am runden Tisch.

Im zweiten Abschnitt des ersten Teiles mit Judas in der Gemeinschaft der Apostel werden diejenigen Darstellungen des Letzten Abendmahles behandelt, in denen Christus und die Apostel um einen runden Tisch versammelt sind; die Werke, in denen Judas von Christus als Verräter gekennzeichnet wird, bilden wieder den Anfang. Innerhalb dieser Darstellungsfolge wurden die Werke wieder eigens behandelt, die die Verräterkommunion wiedergeben.

Der runde Tisch schließt im Gegensatz zum rechteckigen die Gemeinschaft enger aneinander und macht dadurch die Personen zueinander gleichwertiger; die Vorrangstellung Christi der Gemeinschaft gegenüber und die damit verbundene Position des Judas, wie sie vor allem bei den Darstellungen mit dem längsrechteckigen Tisch zu sehen ist, wird dadurch vermindert und der Verräter dem Kreis der Apostel eingeordnet.

In dem Fresko des Refektoriums Sta. Maria in P o m p o s a befindet sich Judas im Kreis der Apostel. Er sitzt eingeschlossen von zwei Aposteln mit diesen auf einer gemeinsamen Bank und ist der Anordnung der wechselnd einander zugeneigten Apostel, die durch ihr lockeres Nebeneinandersitzen die Gemeinschaft bilden, verbunden.

Wie auch Christus hebt sich Judas aus dem Kreis der Versammelten durch seinen andersartigen Heiligenschein hervor: er hat einen silbrigen, der kleiner ist als der der übrigen Apostel, während Christus mit seinem Kreuznimbus die neben ihm Sitzenden überragt.

Christus ist durch seine Position am Tisch und durch den

Motivreichtum bei ihm betont und als einziger außerhalb des Erzählzusammenhanges auf den Betrachter gerichtet. Er hat seinen einen Arm um Johannes gelegt, während er mit dem anderen über den Tisch in die Schüssel, in der der Fisch zu sehen ist, vorgreift.

Von den Aposteln, die in den verschiedenen verhaltenen Motiven eine Wirkung auf die Ankündigung des Verrates erkennen lassen, sind zwei, Andreas und Petrus, bedächtig, ja betrübt zu Christus gewendet. Beide halten wie zur Verteidigung das Messer in ihrer Hand, Petrus hat dabei Johannes liebevoll die Hand auf die Schulter gelegt.

Judas hebt sich vor allem von den beiden neben ihm Sitzenden ab. Diese haben eine Hand gegen den Tisch ausgestreckt und blicken wie erwartungsvoll auf Christus. Judas dagegen hat den Kopf in den Nacken gelegt und führt mit seiner Rechten das Brot zum Mund, wobei er sich im Sitzen mit der Linken auf sein Knie aufstützt. Er wirkt zu den anderen wie nachlässig dasitzend und durch die Art, wie er sich seinem Gegenüber durch den über die Körpermitte hinweggeführten Arm verschließt, fast dreist in seiner Handlungsweise. Im Gegensatz zu den anderen Aposteln, die bedächtig und ruhig bei Tisch sitzen, hat es bei Judas den Anschein, als wäre er eßgierig.

Auf einer Tafel des Altares, des Meisters des "auferstandenen Christus", bildet die Verräterbezeichnung das die gesamte Gemeinschaft verbindende Motiv. Dies ist hauptsächlich aus der Blickrichtung der Apostel zu ersehen, die entweder auf die ausgestreckte Hand Christi oder Judas schauen. Sie zeigen eine ähnlich spiegelbildliche Anordnung zueinander wie in Pomposa, Judas kommt im Vordergrund jedoch mehr Raum zu. Er ist durch den Abstand von den beiden Aposteln links und rechts deutlich für den gereichten Bissen ausgewählt, auf den er mit ausgewinkeltem Arm ausgerichtet ist. Da alle Apostel des Vordergrundes keinen Heiligenschein haben, fällt an seinem

Äußeren nur das Gesicht mit der aufgeworfenen Nase auf.

An der Darstellung von Pietro Lorenzetti fällt zunächst auf, daß die Wiedergabe des Letzten Abendmahles nicht das gesamte Bildfeld einnimmt, sondern daß im linken Viertel ein anschließender Nebenraum gezeigt ist, der davon im Vordergrund durch eine schräge Wand abgetrennt ist.

Dieser Nebenraum gibt durch die ihm zugrunde liegende Perspektive vor allem den Blick auf die linke Seite frei, die durch ein Kaminfeuer, in dessen Nähe sich Hund und Katze aufhalten, als Küche zu erkennen ist. Zwei jugendliche Bedienstete, ein Koch und ein Diener, halten sich darin auf, der eine ist am Boden kniend im Begriff, die Teller von den Speisen zu reinigen und blickt zu dem anderen auf, der sich von rückwärts über ihn beugt und ihn mit einer den Inhalt seiner Rede verstärkenden Geste auf eine Begebenheit im Hauptraum hinweist.

Die Entwicklung der Komposition führt von dieser ersten Anhebung, von links vorne an die Hauptszene heran: Über die Wand wird der Blick zu einem disputierenden Gastgeberehepaar gelenkt, das, in angemessener Entfernung von den Sitzenden, diesseits im Hauptraum in der verbindenden rechteckigen Türöffnung steht. Durch die Wiederholung von Körper- und Kopfwendung, nach vorne gerichtet im Mann, im Profil die Frau, wird von diesem weiteren Moment der Bildeinteilung zu den zwei davor sitzenden Aposteln bzw. zur Gemeinschaft übergeleitet.

Innerhalb des Hauptraumes werden, ausgehend von diesen beiden, die im Kreise um den Tisch versammelten Apostel erfaßt, die in ihrer regelmäßigen Anordnung zu dem Kompositionshöhepunkt leiten: Christus, das Brot überreichend, mit Johannes an seiner Schulter ruhend. Dieses Motiv wird durch die Einteilung der Tischgemeinschaft in einen breiten Mittelteil und

zwei schmale Seitenteile, die durch die aufragenden Pfeilerpaare begrenzt werden, in seiner ganzen Entfaltung noch hervorgehoben, da Judas, auf den Christus ausgerichtet ist, in seiner Bewegung ganz dem linken Seitenteil verhaftet bleibt.

Erst im Anschluß an dieses Motiv führt der Blick, ausgehend von Judas, nochmals über die Apostel des Vordergrundes, die in ihrem betonten Sitzen, ihren vergleichbaren Körperausschnitten und den zum Teil gegensätzlichen Bewegungsimpulsen einzeln erfaßt werden. Sie führen den Blick über die vordere Mitte hinweg zu Petrus, der in seinem breit ausladenden, stummen Sitzen mit seinem Gewand über das abschließende Säulenpaar hinausführt. Er beschließt hier den vorderen Kreis der Apostel.

Neben der durch die Bildkomposition aufgeführten Folge, die über verschiedene Verzögerungen zu dem Hauptmotiv und von diesem zum Schluß führt, gibt es in dieser Darstellung noch einen anderen Zusammenhang, der nicht die gesamte Szene erfaßt, sondern punktuell die wichtigsten Personen: Dieser beginnt ebenfalls links im Vordergrund mit der Kante der aufragenden Wand bis zu Judas und verbindet von hier aus die Personen durch die Form eines gleichschenkeligen Dreiecks mit Christus an der Spitze. Diese Folge, mit Judas am Anfang, hebt ihn entschieden aus dem Kreis der Apostel ab und verleiht seiner Bewegung eine Eigenständigkeit, die in der anderen Abfolge durch die Unterordnung an das Motiv Christi nicht zur Geltung kommt.

Die Funktion der Wand ist in dieser Darstellung eine doppelte: Bei dem ersten Weg leitete sie den Blick von den übereinander angeordneten Gestalten sowohl durch die aufragende Kante in die Höhe und durch die in die Tiefe leitende Fläche zum Gastgeberpaar über. Betrachtet man diese Wand aber auf ihren Eigenwert hin, so wird deutlich, daß sie den Sitz des Judas halbiert und an dieser Stelle durch ein Schmuckornament

der Pfeiler betont ist. Dieser Punkt markiert darüber hinaus den Ansatz der Figur des Judas und macht das Vorbeugen sichtbar, das als Abweichung von der senkrechten Wand empfunden wird. Die Bewegung des Judas wird durch fächerförmige Anordnung von Rückwand und von den beiden Rückenlinien in seiner ausgezeichneten Position unterstrichen. Da sie jedoch durch das Pfeilerpaar von ihrem Ziel getrennt wird, erscheint sie zwischen diesen Senkrechten eingespannt und ganz dem linken Teil eingeschrieben. Sie wird als Ausdrucksmerkmal seiner Person mit der Handlungsweise Christi vergleichbar und durch ihrer beider Neigungen auf die Mitte zu in ihren Gegensätzlichkeiten erkennbar: Obwohl Christus leicht zur Seite geneigt ist, ragt er frei, mit seinem Heiligenschein bis zu den Balken der Decke heraus, während Judas in seiner Haltung einsinkt, wie es der in den Nacken gelegte Kopf mit den auf den Schultern aufliegenden Haaren verdeutlicht. Trotz seines Vorbeugens kann er das Brot nur mit größter Anstrengung zumindest mit den Fingern berühren und wirkt, im Gegensatz zu der ruhigen Art, in der Christus das Brot mit nur leicht angewinkelter Arm zwischen zwei Fingern seiner rechten Hand hält, freudig auf das Brot zu drängend. Dieser Ausdruck wird in seiner Richtung auf Christus durch Johannes etwas abgehalten, da dieser seinen Kopf, im gleichen Abstand vom Brot wie Judas, gegen die aufsteigende Richtung des Armes an die Schulter Christi gelehnt hat.

Lorenzetti schildert das Abendmahl als Festmahl und verringert durch die minutiös wiedergegebenen Räume, in denen Nebenpersonen bei verschiedenen Handlungen gezeigt werden, die Bedeutung, die in anderen Darstellungen dem Moment der Verräterbezeichnung beigemessen wird.

Die Küchenszene links, die als Einleitung dem Bild eine gewisse Stimmung verleiht, läßt das Abendmahl, das Christus mit den Aposteln abhält, in Kontrast zu der einfachen Szene in einer höheren Ebene des Verhaltens erscheinen. Aus der Küchen-

szenen links werden die Aufgaben des Küchenpersonals deutlich, die durch das abgeschlossene Mahl zustande kommen; die Teller werden von den Abfällen gereinigt, mit denen sich zuletzt noch ein Hund beschäftigt. Dieser Stand von Menschen ist auch durch die ihnen eigene Gestik verdeutlicht, wie sie sich in der zeigenden Handbewegung des Dieners zu erkennen gibt. Auch die Gastgeberfrau zeigt in ihrem Mitteilen noch eine gewisse Lebhaftigkeit, während der Mann in seinem ruhigen Stehen die angemessene Ehrfurcht vor der Tischgemeinschaft zeigt.

Diese Art von intensiven Beziehungen, die Hauptfigur und Nebenfigur erkennen lassen, gibt es nicht in der Gruppe der Apostel. Ihr Verhalten läßt sich in den verschiedensten Motiven erkennen, von stummem, gedankenvoll in sich zurückgezogenem Sitzen (Petrus) bis zu Mißtrauen in den Aposteln des Vordergrundes. Diese Auseinandersetzung zeigt die Veränderung der vertraulichen Beziehung durch den angekündigten Verrat.

Bei den Aposteln wird das am Tisch Sitzen ein wesentliches Merkmal, wobei sie ihre Bänke in ganzer Tiefe ausfüllen. Dies zeigt deutlich der Apostel links der Mitte, der im Gewand ähnliche Farben aufweist wie Judas und bei dem die Schwere seines Körpers über die zur Seite gerichtete Bewegung hinweg in dem über dem Sitz herunterhängenden Gewandteil betont wird. Judas dagegen füllt seinen Sitz nur zum Teil aus, wie es der Vergleich mit Petrus zeigt und durchbricht dadurch den Kreis in seinem Umfang durch seine Bewegung über den Tisch hinweg, indem er von seinem Platz vorgerückt ist, während ihn Petrus durch seine Gestalt fortsetzt. Dafür wird Judas durch seine Nachbarschaft zur aufragenden Wand, die sowohl trennend als auch verbindend sein kann, räumlich jedoch durch dieselbe Ebene mit dem Diener verbunden. Die zeigende Geste des Dieners kann nun in dem Sinn verstanden werden, daß er ohne Ehrfurcht, über seinesgleichen berichtet und in diesem Fall von der Handlung des Judas spricht. Durch diesen inhaltlichen Be-

zug charakterisiert Lorenzetti den Verräter mit der einleitenden Küchenszene als dem niedrigsten Stand zugehörig.

In der Darstellung von Giovanni B a r o n z i o sitzt Judas, wieder ohne Heiligenschein, im Vordergrund rechts der Mitte. Während auf dem vorigen Bild Schauen und Anschauen wichtig waren, sind es hier lebhaftes Erstaunen und Reden, wie es vor allem bei Petrus sichtbar wird. Die Übergabe des Bissens, die hier zum charakterisierenden Moment wird, ist in der Weise ausgebildet, daß die Hand des Judas nur wenig über seine Gestalt hinausführt und daher das Brot eher empfängt als danach greift.

Judas kommt hier eine ähnliche Bedeutung wie Johannes an der gegenüberliegenden Seite zu, zudem er inhaltlich in Kontrast gesetzt ist: beide betonen die räumliche Erscheinung Christi, der Lieblingsjünger durch seine räumliche Nähe, der Verräter durch die Entfernung von ihm.

In der Darstellung von Giovanni C a n a v e s i o tritt die vertikale Hauptachse besonders hervor. Sie ist mit Gestalt- und Motivteilen besetzt. Die Gemeinschaft der Apostel ist weniger räumlich entwickelt, sodaß das Bild in einen oberen Abschnitt mit Christus und einen unteren mit Judas geteilt erscheint; Judas bildet durch sein häßliches Äußere und den fehlenden Heiligenschein einen krassen Gegensatz zu dem milden Antlitz des schlafenden Johannes, der, darstellerisch über ihm, an der Brust Christi ruht.

Während Christus in der Mitte der rückwärtigen Tischseite zwischen Aposteln sitzt, die inhaltlich auf ihn bezogen sind, ist Judas aus dem Zusammenhang darstellerisch herausgelöst: er ist im Vordergrund als einziger in dem Zwischenraum der beiden vorne aneinandergrenzenden Bänke in ganzer Gestalt in Profilansicht wiedergegeben. Damit steht er in keiner realen Beziehung zu den links und rechts Sitzenden, die sich wieder

von der Mitte aus wegwenden, sondern ist ausschließlich durch seine Gestaltung zu Christus in Kontrast gesetzt: Bei Christus ist im Oberkörper kaum eine Bewegung zu spüren, der Kopf ist nicht abwärts geneigt, sondern lediglich die Augen gesenkt, Judas dagegen greift über seinen Körper hinaus. Von der Fläche her läßt sich eine doppelt-geschwungene Linie erkennen, die beide Gestalten verbindet und die von der sprechend erhobenen Hand Christi über die Mitte hinweg bis zur linken Hand des Judas, die er am Knie aufstützt, führt. Dadurch wirken ihre Bewegungsimpulse gleichgesetzt; in der Abfolge von oben nach unten erscheint Judas sowohl nach dem Bissen greifend als auch ihn erwartend.

Die zweite Gruppe von Darstellungen dieses Abschnittes umfaßt wieder Werke, die Christus in anderen Momenten als der Verräterkennzeichnung zeigen.

Im Dreieckgiebel eines Altares stellt T o m m a s o d a Modena das Letzte Abendmahl dar. Vom Vordergrund führen die Apostel durch die Rundung ihrer Bank bis in den Hintergrund zu Christus, der die Gemeinschaft überragt, wie es durch die Spitze des dreieckigen Bildfeldes unterstrichen wird.

Christus spendet Petrus, der die Hände vor dem Leib gefaltet hat, das Brot. Das ehrerbietige Verhalten des Apostels zeigt sich in ähnlicher Weise bei Andreas, der zur anderen Seite Christi sitzend, ehrfürchtig vorgeneigt ist und dabei beide Arme vor der Brust gekreuzt hat, während sich die Apostel links und rechts von Judas wie erstaunt, suchend anblicken und wie im Schrecken auseinanderfahren, als fürchteten sie den Verräter unter sich. Judas aber führt das Brot selbst zum Mund und blickt, den Kopf zu Christus erhoben, auf diesen.

Judas, darstellerisch mit Christus durch eine Senkrechte verbunden, ist von der Anordnung her von den übrigen Apo-

steln im Vordergrund unterschieden: Er bildet die mittlere der Gruppen im Vordergrund, zu der jeweils zwei Apostel gehören; während die seitlichen vor allem durch die Wiederholungen der Körperrichtungen gebildet werden, ist Judas mit seinem Nachbarn dadurch verbunden, daß beide in Profilansicht wiedergegeben, zueinandergewendet sind.

Judas wird im Vordergrund in der gleichen Weise betont wie Christus, denn auf beide führen bestimmte Gruppen hin; bei Judas ist es vor allem die Gruppe der beiden Apostel, die durch ihre Bewegung zur linken Seite den Blick auf Judas zu eröffnen. Die Ungehörigkeit des Judas ist in dieser Darstellung daraus zu erkennen, daß er selbst frei das Brot zum Mund führt, während Christus es in Form der Kommunion austeilt.

Auf einem kleinen Altarwerk, das einem Nachfolger des G u a r i e n t o di Arpo zugeschrieben ist, überragt wieder Christus die gesamte, dicht nebeneinander sitzende Runde, aus der Judas, durch den dunklen Heiligenschein, im Vordergrund links zu erkennen ist. Sein Gesicht ist wie das der ihn Umgebenden, im Profil wiedergegeben. Er blickt leicht erhobenen Hauptes auf Christus; weitere Merkmale lassen sich nicht feststellen, er bleibt in dem Rahmen der Apostelgemeinschaft, bei denen ebenfalls durch Kopfwendungen die Anteilnahme verdeutlicht ist.

Auf dem Fresko in P o m p o s a ist von der Anordnung der Apostel um Christus zu erkennen, daß die Apostel im Vordergrund durch eine breite Bank verbunden sind. Sie sitzen enger nebeneinander als diejenigen zu beiden Seiten Christi.

Christus ist über den Erzählszusammenhang hinaus auf den Betrachter gewendet. Er hat den Blick auf den Betrachter gerichtet und seine Rechte sprechend erhoben. Johannes liegt ganz nahe vor seiner Brust; er ruht mit seinem Kopf auf seiner

linken Hand, die er in inniger Weise über die Hand Christi gelegt hat. An diese vertrauensvolle Beziehung schließt sich Petrus an, indem er seinen Arm und seine Hand um Johannes gelegt hat.

Vom Inhalt her ist die Gruppe der Apostel nicht einheitlich aufgefaßt; bis auf die drei Apostel im Vordergrund, die zum Teil zueinander gewendet sind und miteinander sprechen, sitzen die übrigen ernst und würdevoll um den Tisch versammelt. In der vorderen Reihe sind je zwei Apostel von den Seiten her miteinander verbunden. Judas ist in ihrer Mitte sowohl vom Figurenzusammenhang, zwischen zweier von ihm abgewendeter Apostel, als auch inhaltlich ausgeschlossen. Er bleibt ganz dem für ihn bestimmten Raum eingeschrieben. Er führt mit eng vor dem Körper angewinkeltem Arm das Brot zum Mund und blickt auf Christus. Er ist dabei ganz auf die gegenüberliegende Seite ausgerichtet und durch seine Stellung darstellerisch senkrecht unterhalb des liegenden Johannes auf diesen bezogen. Dadurch wird der Kontrast zwischen dem Lieblingsjünger, der friedlich von den in Liebe sich ihm zuwendenden Christus und Petrus eingeschlossen wird und dem Verräter, der in seiner Umgebung vereinzelt ist, deutlich.

In dem Fresko von M a r i o t t o d i N a r d o zeigt sich die Gemeinschaft der Apostel mit Christus nicht nur in der gleichmäßigen Anordnung um den Tisch, sondern wird auch durch die gleichartige Stimmung, die über den Versammelten liegt, getragen. Der Kreis der Apostel, der im Hintergrund durch ein Gestühl begrenzt wird, ist im Vordergrund dermaßen geteilt, daß ein Apostel und Judas ganzfigurig, im Profil zueinander gewendet, sichtbar werden.

Christus hat das Haupt leicht zur Seite geneigt und spricht, die Rechte leicht erhoben, zu den Aposteln. An seiner Brust lehnt Johannes, der dabei mit seinem rechten Arm weit über den Tisch ragt, sodaß in der räumlichen Nähe zu Judas, dia-

metral eine Verbindung über den Tisch hinweg geschaffen wird. Auf diese Weise wirkt die Handlung des Verräters wie auf den Lieblingsjünger bezogen und Christus ist hoheitsvoll abgehoben.

Judas erhält von der Anordnung eine Sonderstellung. Sie führt von Christus weiter über Petrus zu den Aposteln der Vorderreihe, die jedoch nicht zu Judas weiterleiten, sondern in der Wendung seines Nachbarn von ihm weg, enden. Er taucht mit der einen Hand, die den Bissen hält, die Hand in die Schüssel, während er mit der anderen fragend auf sich weist, ob er wohl derjenige ist, von dessen Tun Christus spricht. Durch die Gleichzeitigkeit dieser beiden Handlungen käme hier ein Aspekt von Heuchelei und Falschheit zutage, der aber durch die ruhige Stimmung der Gemeinschaft nicht vordringlich wird.

Die Tafel eines unbekannten Meisters in Partanna dagegen zeigt, wie entschieden greifend Judas wiedergegeben werden kann. Hier befindet er sich links der unbesetzt gebliebenen Mitte im Vordergrund und greift mit vorgeneigtem Oberkörper und gerade ausgestrecktem Arm über alle Geräte des Tisches hinweg in die Schüssel. Dabei blickt er auf Johannes, der in der rückwärtigen Mitte, optisch oberhalb der Schüssel, mit den Armen auf dem Tisch ruht. Judas, aber auch einige andere Apostel, die essen und trinken, wirken ganz unabhängig von der Handlung Christi, der auf den Betrachter blickt und, den Kelch in seiner linken Hand, die Rechte segnend erhoben hat.

Drei Darstellungen dieser Gruppe von Bildern, in denen Christus und die Apostel um den runden Tisch versammelt sind, geben die Kommunion des Verräters wieder. In der Darstellung in Viboldone bei Serafino di Serafini und in dem Werk des Meisters der "Kreuzigung von Pedrola" empfängt Judas das Brot mit dem Mund, dabei ist die Gestalt Christi die Gebende,

Aktive und Judas als der Empfangende, Passive betont. Wie in keiner anderen Art der Verräterbezeichnung sind daher die Ausdrucksmöglichkeiten auf die Körperhaltung beschränkt.

In dem Fresko von V i b o l d o n e gehört Judas zu der Gruppe von Aposteln, die links und rechts von Christus sitzen. Die Gestalt Christi wirkt hier dominant, da er aufgerichtet dasitzt und mit der zur Seite ausgestreckten Hand Judas das Brot reicht und die andere offen emporhält. Sein Arm führt dabei über Petrus hinweg bis zu Judas, dem er das Brot an die Lippen hält. Dieser verbleibt ganz auf dem für ihn bestimmten Platz und wendet sich darin mit dem Kopf voll zu Christus.

Von dem Verhalten der Apostel, die die verschiedenen Motive des Essens und Trinkens erkennen lassen, unterscheidet sich das der Apostel zu beiden Seiten Christi: Sie sitzen ruhig, andächtig, die Hände vor die Brust genommen da und nehmen an der Handlung Christi teil. Während Jakobus, rechts von Judas, mit seiner erhobenen linken Hand den Erzählzusammenhang unterbricht und das Hauptmotiv mit seinem Aufmerksam-machen vorbereitet, erfolgt von den Aposteln zur anderen Seite eine Steigerung in der Verehrung, wie sie in den vor der Brust gekreuzten Armen des Andreas am deutlichsten wird. Durch ihr vorgeneigtes Sitzen leitet Andreas zu Johannes über, der aufgestützt auf seiner rechten Hand vor der Brust Christi ruht. Durch seine horizontale Körperhaltung lenkt er den Blick zum Arm Christi weiter und direkt auf Judas zu. Dabei wird der Kreis über Christus hinweg, durch den gegensätzlichen Bezug von Petrus hinter dem Arm und Johannes vor dem Arm, geschlossen und verdeutlicht die Zugehörigkeit des Judas in ihrer Gemeinschaft.

Auch in der Darstellung von S e r a f i n o d i Serafini sitzen die Apostel und Christus dicht nebeneinander um den Tisch herum. Im Gegensatz zu der ausgreifenden Geste Christi, der

mit dem der Bewegung entgegengesetzten Arm über Johannes hinweggreift und sich so dem Kreis der nicht eingeschlossenen Apostel verschließt und nur zu Judas hinrichtet, beugt sich Judas im Oberkörper nach vor, auf Christus zu, um das Brot zu empfangen. Er wirkt dabei durch seine geduckte Körperhaltung und den Blick auf Christus untertänig auf die Gabe Christi zustrebend.

Judas weicht durch seine Körperhaltung in gleicher Weise von der kreisförmigen Anordnung um den Tisch ab wie Johannes, der sein Antlitz an Christi Brust verborgen hat und mit seiner schrägen Rückenkontur den Blick auf den Verräter lenkt.

Anders als im vorhergehenden Bild ist Christus ganz auf Judas ausgerichtet und das Hoheitliche seiner Handlungsweise aufgehoben. Mit ihrer gegenseitigen Wendung zueinander, von Profil zu Profil, ist die Kommunion im Erzählerischen belassen.

In der Darstellung des Meisters der Kreuzigung von P e d r o - l a fallen Christus, die übrigen überragend, Johannes und Petrus in dem Kreis der Apostel besonders auf, da sie in Frontalansicht wiedergegeben sind und mit ihrem Sitzen viel Raum einnehmen. Christus hat seine Linke um die Schultern des Johannes gelegt und ist gegen diesen und Petrus gewendet, während er wie unabhängig davon seine Rechte gegen Judas ausgestreckt hat. Die anderen Apostel sind so dichtgedrängt angeordnet, daß von einigen, so auch von Judas, nur ein geringer Teil des Körpers, meist das Gesicht, sichtbar ist. Dieser hat den Kopf vorgestreckt und berührt das Brot, das ihm Christus reicht, mit den Lippen.

Im Moment frontal herausgehoben gezeigter liebender Zuneigung Christi zu Johannes und Johannes zu ihm, reicht er hier, davon abgewendeten Gesichtes wie beiläufig dem Verräter den Bissen.

I.B.2. Christus zur Linken am runden Tisch.

Im Gegensatz zu den vorherbesprochenen Werken hat Christus in den beiden Darstellungen des Andrea di B a r t o l o seinen Platz auf der linken Seite der Tischrunde.

Die Tafel in der Pinakothek in Bologna zeigt ebenso wie die des Altares in Brüssel Christus am linken Bildrand in ganzer Gestalt. Von hier ausgehend sitzen die Apostel nebeneinander um den Tisch herum auf einer Bank, die als Letzten dieses Kreises vor Christus mit Judas abschließt. Er ist daran zu erkennen, daß er als einziger keinen Heiligenschein hat. Sein Gewand unterscheidet ihn nicht von den anderen. Da er in einem etwas größeren Maßstab wiedergegeben ist, wird ihm den anderen Aposteln gegenüber mehr Bedeutung verliehen.

Die Apostel nehmen in verschiedenster Weise Anteil am Geschehen, indem sie, bestürzt über die Ankündigung des Verrates, sich zueinander hinwenden und in ihren Reihen nach dem Verräter zu suchen beginnen. In diesem Punkt sind sich die beiden Darstellungen auffallend ähnlich, auch einzelne Handhaltungen von Aposteln und deren Kopfwendungen sind identisch.

In beiden Werken ist Judas, der seine geöffnete Hand Christus entgegenhält, von der Hoheit Christi und dessen Verbundenheit mit den Aposteln ausgeschlossen: Auf der Tafel in Bologna blickt Christus über den Tisch hinweg in die Ferne und läßt von seiner ausgestreckten Hand das Brot in die Linke des Verräters gleiten. Auf dem Bild in Brüssel dagegen hält Christus seine Rechte segnend erhoben und Judas führt unabhängig von Christus selbst das Brot zum Mund.

II. Judas abgesondert von der Gemeinschaft

II.A.1. Christus an der linken Schmalseite des Tisches.

Zu Beginn des zweiten Teils der Darstellungen des Letzten Abendmahles sollen im ersten Abschnitt jene Werke behandelt werden, die sich an den älteren Typus dieses Kompositionsschemas anlehnen: Sie zeigen Christus nicht in der Mitte, sondern an der linken Seite des Tisches und Judas vor dem Tisch. Dabei sitzt Judas entweder auf dem Boden oder auf einem kleinen Schemel. Trotz annähernd gleicher Körpergröße kommt kein wirklicher Kontakt zur Gemeinschaft der Apostel zum Ausdruck. Judas ist von vorneherein ausgeschlossen, abgesetzt und wird in Bezug zum Tisch und der darauf befindlichen Schüssel gesehen.

In einer Tafel eines unbekannten Meisters der Pinakothek in F o r l i sitzt Christus mit den Aposteln hinter dem Tisch, während Judas auffallend klein an dessen Vorderseite wiedergegeben ist. Eine Beziehung zwischen Christus und Judas ist in dieser Szene kaum zu erkennen. Christus gehört ganz der Reihe der eng nebeneinandersitzenden Apostel an, nur seine rechte Hand, die er vor dem ruhenden Johannes ausgestreckt hat, läßt vermuten, daß er im Begriff ist, den Verräter zu bezeichnen. Judas reagiert entsprechend, indem er seine Hand gegen die Schüssel ausgestreckt hat, deren Größe im Vergleich zu seiner Gestalt gewaltig erscheint. An seinem jugendlichen Gesicht ist wieder die aufgeworfene Nase als Charakteristikum zu erkennen.

Im Fresko von S u b i a c o findet die Handlung in einem nach vorne hin offenen Gebäude statt, das die Gemeinschaft der Apostel mit Christus, der ihnen an der Schmalseite des Tisches vorsitzt, beherbergt. Durch eine Säule im Vordergrund wird Christus und Johannes optisch von den übrigen, an der rückwärtigen Seite des Tisches sitzenden Apostel abgetrennt. Die Namen aller Apostel mit Ausnahme des Judas sind in der Rückwand auf kleinen Tafeln eingelassen.

Judas, von rechts nach links ins Profil gewendet, hockt auf dem Boden und wird bis auf Kopf und Hände von seinem Mantel umhüllt. Er stellt in Anschluß an die Ankündigung des Verrates die Frage, ob er wohl der Verräter sei, indem er auf Christus blickt, das Brot in der Linken hält und mit der Rechten auf sich zeigt. Von den anderen Aposteln nehmen nur die in der Nähe Christi sitzenden Anteil, vor allem Petrus, der an Johannes anschließt.

Die Stellung des Judas wird hier nicht nur durch seine Isolierung bedeutsam, sondern sie ist hier darstellerisch als unterste Stufe einer Rangordnung zu sehen: Der Platz in unmittelbarer Nähe Christi ist nur für Johannes bestimmt, der jenseits der trennenden Säule an der gleichen Tischseite für die übrigen Apostel, der Platz davor jedoch, unter allen nochmals abgewertet, für Judas ausersehen.

II.A.2. Christus inmitten der Apostel am rechteckigen Tisch.

Mit der zentralen Stellung Christi an der rückwärtigen Tischseite ergab sich zwangsläufig in der Komposition der Abendmahlsdarstellung die symmetrische Anordnung der Apostel zu beiden Seiten Christi. Dies führt dazu, daß Judas entweder links oder rechts der Bildmitte gegenüber Christus dargestellt wird; hier wird er jedoch in den frühesten Bildern in verkleinertem Maßstab wiedergegeben.

In einer Tafel von V i t a l e da Bologna sind die Apostel links und rechts von dem erhöht sitzenden Christus, der aus dem Erzählzusammenhang heraus, genau auf den Betrachter gewendet ist und die rechte Hand hoheitsvoll erhoben hat, in zwei Reihen so angeordnet, daß nur einige von ihnen im Bereich des Tisches bleiben. Dies ist vor allem Johannes, der mit seinen verschränkten Armen bis zur Mitte reicht, und zur Linken Christi Petrus.

Die Darstellung zeigt den Moment nach der Ankündigung des Verrates, denn alle Apostel blicken gespannt auf die Schüssel in der Mitte. Judas, ohne Heiligenschein, mit einer stark nach unten gebogenen Nase und spitz vorstoßendem Kinn, sitzt an der vorderen, linken Ecke und hat die Hand mit dem Brot gegen die Schüssel zu ausgestreckt und blickt auf Christus.

Der Künstler kontrastiert Judas sowohl mit Johannes als auch mit Petrus, denn sie haben alle drei die Hand in der Nähe der Schüssel. Die Linke des Lieblingsjüngers ist ebenso wie die Hand des Petrus, mit der er das Messer hält, ganz in der Nähe Christi zu sehen. Judas wirkt jedoch im Gegensatz zu ihnen wie eine Karikatur durch seine verminderte Körpergröße und die Ansicht im Profil.

Paolo Veneziano bezieht die linke und die rechte Tischseite in die Anordnung der Apostel ein, sodaß sie als Gemeinschaft in Form eines Halbkreises nebeneinandersitzen. Sie sind alle auf Christus gerichtet, der, in der Mitte frontal zum Betrachter gewendet, die Linke sprechend erhoben hat.

Judas ist in derart verringerter Körpergröße gezeigt, daß er auf einer niederen Bank im Vordergrund sitzend mit der Hand kaum zur Schüssel auf den Tisch reicht, obwohl er sich im Sitzen hochaufgerichtet hat, den Kopf in den Nacken gelegt, den Arm weit über den Körper hinausgestreckt hat. An seinem Äußeren fällt das Gesicht mit dem dichten, vortretenden Haarschopf auf, der die Lebendigkeit seiner Geste noch unterstreicht.

Fast noch kleiner und räumlich in jeder Weise von den übrigen unterschieden ist Judas in dem Fresko in Arcò. Links der Mitte, im Vordergrund sitzend, steht er in keinem Zusammenhang mit den hoheitsvoll nebeneinander sitzenden Aposteln, die einander liebevoll zugewendet sind. Durch den verkleiner-

ten Maßstab seiner Darstellungsweise wirkt er mit seinem verkniffenen Gesichtsausdruck wie eine Karikatur.

Auf einer Darstellung in Sant'Angelo in V i s s o sitzt Judas rechts der Mitte, im Vordergrund, von rechts nach links im Profil wiedergegeben. Seine Rechte hat er zur Schüssel ausgestreckt, während er auf Christus blickt. Die anderen Apostel, die zu beiden Seiten Christi sitzen, lassen in verschiedenster Weise die Wirkung der Verratsankündigung erkennen, sind aber, soweit es in dem teilweise zerstörten Fresko noch zu erkennen ist, nicht auf Judas gerichtet.

Zahlreiche Darstellungen geben Judas an der Vorderseite des Tisches, in gleicher Größe wie die übrigen Personen wieder. Die Trennung in vordere und rückwärtige Tischseite, lediglich die Darstellungen, die die Kommunion des Verräters wiedergeben, heben sie noch hervor, wird durch die zunehmende perspektivische Anlage der Gemeinschaft verändert: Das Gegenübersitzen des Judas zu Christus und den Aposteln nimmt zu und Judas wirkt enger an sie angeschlossen. Bei einigen Darstellungen wird dieser Eindruck der Zugehörigkeit durch die auch an den Schmalseiten oder an den Ecken des Tisches im Vordergrund sitzenden Apostel noch verstärkt.

In dem Werk von Giovanni und Antonio da S p a r a p a n e fällt auf, daß die Darstellung einem Rundbogenfeld eingeschrieben ist. Darin ist die Szene in einer Loggia wiedergegeben mit einem Tisch in ihrer Mitte, an dem die Apostel um Christus versammelt sind und vor dem ein jugendlicher Diener steht.

Durch die ausladenden Formen der Arkade, die von der Vorderseite der Loggia ausgehend, in der rückwärtigen Seite wieder aufgenommen sind, wird die Gruppe in der Mitte, um Christus, zusammengefaßt und Judas, der im Vordergrund links des Mittel-

pfeilers sitzt, ihr angeschlossen. Christus wendet sich über den Tisch hinweg Judas voll zu und reicht ihm auffordernd, mit ausgestrecktem Arm den Bissen, den er der Schüssel auf dem Tisch entnommen hat, während er mit der rechten Hand, seine Rede bekräftigend, auf sich zeigt. Judas, auf einem niedrigen Schemel sitzend, greift mit angewinkeltem Arm und ausgestreckter Hand danach.

Durch die, darstellerisch in einen linken und einen rechten Teil trennende Säule in der vorderen Mitte verbleibt der Akzent des Hauptmotivs ausschließlich bei Christus und dem an seiner Brust liegenden Johannes. Der Verräter selbst dagegen ist in Kontrast zu Petrus zu sehen, dem er, vom figuralen Standpunkt aus, gleichwertig gegenübergesetzt ist.

In der Darstellung von Spinello Aretino sitzt Judas diesseits eines langgestreckten Tisches, während sich die Apostel und Christus jenseits davon, vor einer weitläufigen Loggia befinden.

Christus sitzt ruhig, sein Haupt leicht zur Seite geneigt und hat den Blick zum Betrachter gewendet. Seine Linke hat er in liebender Zuneigung um Johannes gelegt, seine Rechte wie im Sprechen etwas erhoben. Auf dem sonst leeren Tisch befinden sich Kelch und Brot. Christus sagt hier nicht den Verrat vorher, sondern spricht, nachdem das Mahl beendet ist, die Einsetzungsworte, womit den Jüngern der bevorstehende Opfertod angekündigt wird.

Vor allem auf der linken Seite nehmen die Apostel ruhig ihre Plätze ein, einander betrübt auf die Worte Christi aufmerksam machend, einige, so auch Petrus, blicken wie prüfend auf Judas. Die Apostel, die rechts an Johannes anschließen, dagegen sind heftig bewegt und drücken in ihren Gesten ihren lebhaften Schmerz aus, der erst in Thomas, als letzten der Reihe, in Gefäßtheit übergeht. Im Gegensatz zu Johannes, der sich

wie beim Vernehmen der Rede Christi an dessen Brust schmiegt, weicht Judas, der den Platz ihm gegenüber innehat, auf seinem Schemel zurück. Den Blick starr auf Christus gerichtet, fährt er mit beiden Armen und gespreizten Händen erschrocken auseinander. Diese Haltung läßt in noch stärkerem Ausmaß als bei den anderen Aposteln Entsetzen über die Worte Christi erkennen und führt zur Annahme, daß es sich hier um gespieltes Erschrecken handelt.

Die übrigen Darstellungen dieser Gruppe zeigen wieder andere Momente als die Verräterkennzeichnung im Verlauf des Abendmahles an.

In der Darstellung von Niccolo di T o m m a s o ist Judas von der Körperansicht ähnlich wie bei Spinello Aretino halb in Rückenansicht, halb in Profil und ohne Heiligenschein gezeigt. Er sitzt diesseits eines zweifach winkelig gebrochenen Tisches, den eine Anzahl von Speisen, Eßgeräten und das Lamm in der Mitte vor Christus bedecken.

An der Gestaltungsweise des Judas ist auffallend, daß er unabhängig von der Handlung Christi erscheint, der den Kopf zur anderen Seite geneigt hat und in die Ferne blickt: Judas sitzt aufrecht, hält das Brot in der Rechten und deutet mit der Linken wohl auf sich. Er ist auf zweifache Weise auf die Apostel bezogen, durch seinen Platz rechts der Mitte Petrus gegenüber, bleibt er räumlich dieser Seite verbunden, der linken Gruppe dagegen wendet er sich voll zu: Er blickt fragend, ob er wohl der Verräter sei, auf Andreas und Bartholomäus, die mit schmerz erfüllten Gesten auf Christus weisen und verfolgen, wie er das Brot ergriffen hat.

Wie auch räumlich bleibt Judas durch seine Frage an die Apostel ihrer Gemeinschaft verbunden. Diese Gleichheit mit den Aposteln wird auch durch die Brote bestätigt, von denen für jeden von ihnen eines an der Vorderseite des Tisches liegt

und von denen nur Judas das Seinige, ihm als Apostel zustehende, ergriffen hat.

In dem Bild von Agnolo Gaddi nimmt Christus die Mitte der Tafel ein, an ihn anschließend sitzen die Apostel an den langgezogenen Seitenflügeln des Tisches, die bis in den Vordergrund reichen. Judas, der hier auf seinem Schemel sitzt, ist dadurch weniger von ihnen isoliert, sondern in die Gemeinschaft räumlich einbezogen.

Judas wirkt in der Mitte der Apostel ganz auf sich bezogen, da er nicht wie die Mehrzahl der anderen an der feierlichen Handlung Christi teilnimmt. Er hockt zusammengekauert auf seinem Schemel und führt dabei wie abwesend das Brot zum Mund, während Christus, den Kelch mit der darüber schwebenden Hostie in der Linken, die Einsetzungsworte spricht.

Das Äußere des Judas wird durch die langen dunklen Haare und durch den das Kinn fortführenden Bart, der weit über die Gesichtskontur hinausführt, geprägt. Er tritt dabei umsomehr zum Lieblingsjünger in Kontrast, als ihrer beider Köpfe dicht beieinander zu sehen sind. Hier fällt auch die vor ihnen beiden stehende Schüssel auf, die in ihrer Bedeutung auf Judas bezogen werden kann: Es hat den Anschein, als hätte Judas in sie das Brot getaucht. Die Handlungsweise des Judas wird in dieser Darstellung unabhängig von Christus, als das für den Verräter entsprechende Verhalten verbildlicht, das sich in seinem Sinn von dem Essen, wie es bei einem Apostel der rechten Seite gezeigt wird, deutlich unterscheidet.

In der Darstellung von Niccolo di Pietro Gerini geht die Anordnung der Gemeinschaft mehr in die Breite, da die Tafel aus einem langgestreckten Teil in der Mitte und zwei kurzen Seitenflügeln gebildet wird. Judas ist räumlich wieder mehr auf die rechte Seite der Apostel ausgerichtet, wo er, im Vordergrund, Andreas gegenüber seinen Platz hat, während Christus,

etwas erhöht sitzend, die rückwärtige Mitte einnimmt. Christus hat den ruhenden Johannes an seiner Brust und in seinem Schoß geborgen und über ihm die Rechte segnend erhoben. Aus ihrer beider Körperhaltung und den ineinander verschlungenen Händen ist die besondere, liebevolle Zuneigung deutlich, die sie von den übrigen abhebt.

Die zu beiden Seiten sitzenden Apostel stehen ganz unter der Wirkung der Worte Christi und sind alle auf Judas gewendet. Dieser beugt sich im Sitzen weit nach vor und greift mit der rechten Hand nach der Schüssel mit dem Lamm, während er den Blick an Johannes vorbei auf Petrus gerichtet hat. Es hat den Anschein, als würde dieser, die Rechte wie abwehrend, ja Einhalt gebietend erhoben, zu ihm sprechen.

In der Tafel des M a r i o t t o d i N a r d o sitzt Judas wieder auf einem Schemel rechts der Mitte des um die Ecken herumführenden Tisches, an dem links und rechts je ein Apostel, ebenfalls in ganzer Figur, sichtbar ist. Die räumliche Isolierung des Verräters tritt durch diese Anordnung zurück, die Apostel scheinen ihn eher in ihrer Mitte einzuschließen.

Christus ist in der Mitte der rückwärtigen Tischseite durch das ruhige, bedächtige Sitzen betont. Er kündigt mit gesenktem Blick und erhobener Rechter den Verrat durch einen aus der Apostelschar an. Sie alle sind von diesen Worten erfaßt: Die einen haben wie zur Verteidigung Christi das Messer ergriffen, die anderen erwarten mit Bestürzung und auch mit Spannung, so z.B. Andreas, die Kennzeichnung und forschen untereinander nach dem Verräter. Judas dagegen blickt fragend auf Christus und zeigt mit der Linken auf sich, ob er, Judas, wohl derjenige sei, von dem Christus spricht. Wie als Antwort auf diese Frage wirken die beiden an der Spitze der Seitenflügel sitzenden Apostel, der eine, in Bereitschaft zur Verteidigung Christi das Messer umfassend, der andere mit der Hand auf ihnweisend, bedrohlich gegen ihn gerichtet.

Die Tafel des Luca Signorelli im Museo Diocesano in Cortona läßt in den Motiven der Apostel erkennen, daß Christus den Verrat angekündigt hat. So sind die einen zu tiefst erschrocken, wenden sich einander zu, andere dagegen ganz von ihrem Schmerz ergriffen.

Christus und Johannes nehmen die Mitte der Reihe ein. Die Rückwand des Saales betont mit ihrer Arkadenreihe die regelmäßige Anordnung der Sitzenden und macht das Abweichen davon, wie es durch die Haltung des Johannes, der an Christi Brust ruht, deutlich. Dadurch wird wiederum besondere Aufmerksamkeit auf Judas gelenkt, der ihm an der vorderen Tischseite gegenüber sitzt.

Judas kommt in dieser Darstellung vom Figuralen besonderes Gewicht zu. Er sitzt breit gelagert auf seinem Schemel, die Linke auf sein Knie gestützt, die Rechte auf dem Tisch. Der in reichen Falten ihn umgebende Mantel unterstreicht noch den Eindruck seiner zwanglosen Handlungsweise. Er beugt sich im Sitzen leicht nach vor und blickt zu Johannes herab, daß dieser sage, wer der Verräter sei. Ihm gegenüber, zur Rechten Christi, wendet sich auch Petrus Johannes zu, sodaß über Vermittlung des Lieblingsjüngers eine spannungsgeladene Beziehung zwischen diesen beiden Aposteln, Judas und Petrus entsteht. Mit der Linken bekräftigt Petrus seine Frage nach dem Verräter, mit der Rechten aber hat er ein Messer zur Verteidigung Christi ergriffen, als dessen Ziel hier eindeutig Judas anzusehen ist.

In der Darstellung von Francesco Botticini taucht Judas mit der Rechten in die große Schüssel in der Mitte des Tisches, während Christus auf den Kelch und die Hostie in seiner Linken weisend, auf den Verräter blickt. Er zeichnet sich durch ein besonders häßliches Äußeres aus, das durch den vorspringenden Bart, die dunklen Haare, die groben Gesichtszüge und den schwarzen Heiligenschein geprägt wird und ihn

von den anderen Aposteln grundsätzlich unterscheidet. Er sitzt hochaufgerichtet auf dem Schemel, mit der Linken seine Rede unterstützend, die Beine lässig angewinkelt und ist zu Petrus gewendet.

Die Handlungsweise des Judas, mit der er sich vor den Aposteln zum Verräter kennzeichnet, löst bei ihnen, in Anschluß an die Worte Christi keine ihn betreffende Reaktion aus: Sie vernehmen, mit Wehmut und Schmerz einander zugewendet, die Einsetzungsworte, die Christus spricht, während sein Blick auf Judas ruht. Lediglich bei Petrus hat es dadurch, daß er sich auf das Messer aufstützt, zunächst den Anschein einer aktiven, fast tätlichen Auseinandersetzung mit dem Verräter. Dieser Apostel drückt aber trotz seiner Körperhaltung und dem wie in Achtsamkeit gebeugten Arm die gleiche, durch die Handlung Christi geprägte Zurückhaltung aus und nicht etwa die Lebendigkeit des Verräters.

Drei Darstellungen dieser Gruppe zeigen den Moment im Verlauf des Abendmahles, in dem Judas von Christus das Brot als Kommunion empfängt. Allen drei Werken ist gemeinsam, daß Judas durch seinen Platz an der vorderen Tischseite in einer tieferen Bildebene angeordnet ist und optisch nur bis zur rückwärtigen Tischseite reicht. Damit wird er weniger der Gemeinschaft gegenübergesetzt und bleibt ganz auf den Empfang der Kommunion bezogen. An diese drei Bilder schließt sich eine vierte Darstellung, die Judas im Moment vor der Kommunion wiedergibt.

In der Darstellung von G i u s t o di Menabuoi fällt die regelmäßige Anordnung der Apostel auf, die etwas erhöht um den Tisch sitzen, während Judas im Vordergrund seinen Platz auf einer niedrigen Bank hat.⁷⁰⁾ Die Gemeinschaft wird durch das gleichmäßige, würdige Nebeneinandersitzen verbunden, lediglich Johannes weicht mit seinem gesenkten Haupt etwas davon ab.

Judas taucht mit seiner Rechten in die Schüssel, die vor Christus auf dem Tisch steht, während er den Kopf erhoben hat und den von Christus gereichten Bissen mit dem Mund empfängt. In dem Gegenspiel von Geben und Empfangen und Nehmen fällt das entschiedene Überreichen durch Christus, wie es an dem gerade, abwärts gestreckten Arm ersichtlich wird und das leichte, fast zögernde Greifen des Verräters auf. Die Apostel nehmen insgesamt mit äußerster Erregung am Geschehen Anteil, sich in ihrer Bestürzung einander mitteilend und das Unabänderliche erwartend und verfolgend.

In dem Fresko von Bonifazio B e m b o ist Judas in etwas kleinerem Maßstab wiedergegeben als die anderen Apostel und Christus. Sein Gesicht ist durch die Beschädigung des Freskos nicht mehr zu erkennen, die Form des Kopfes mit dem lockigen Haar zeigt Ähnlichkeit zu dem jugendlichen Johannes, der ihm gegenüber, annähernd in der gleichen horizontalen Ebene, dicht an der Brust Christi ruht.

Judas, der im Sitzen hochaufgerichtet und leicht nach vorne geneigt ist, hat die linke Hand wie achtsam erhoben und empfängt ganz der hoheitsvollen Handlungsweise Christi unterstellt, die Kommunion. Die anderen Apostel weichen betroffen zurück und sind in Aufregung und Schmerz über die bevorstehenden Ereignisse verbunden, die durch das Kreuz, darstellerisch oberhalb des Judas, das Andreas eigenartigerweise in der Linken hält, symbolisiert werden und damit die Aussage von der momentanen Verräterbezeichnung vermindern.

Das Abendmahl des Giovanni di P a o l o findet in einem tonnengewölbten, hohen Raum statt. Die drei Seiten des Tisches werden darin von den durch rundbogige Öffnungen durchbrochenen Wänden eingeschlossen.

Die würdige Gemeinschaft der Apostel, wie sie in dem aufgerichteten Nebeneinandersitzen zu erkennen ist, wird durch

den an der Brust Christi ruhenden Johannes unterbrochen. Er liegt, an die Brust Christi gelehnt, auf dem Tisch. Judas, der durch seine Stellung im Vordergrund, darstellerisch in die Nähe des Lieblingsjünger gerückt ist, wird an dieser Stelle in die Sitzordnung einbezogen; alle drei Personen, Christus, Johannes und Judas werden darin durch die Öffnung in der Rückwand betont. Judas, von der Rückenansicht nach links ins Profil gewendet, empfängt von Christus das Brot in Form der Kommunion. Daran haben in stiller Trauer einige Apostel mit ihren bedächtigen Gebärden Anteil. Auf der linken Seite jedoch zeigt ein weiterer Apostel mit ausgestrecktem Finger auf ihn, um damit noch die anderen auf den Verräter aufmerksam zu machen.

Cosimo Rosselli verbindet die Hauptszene des Bildfeldes, das Abendmahl Christi, mit der Darstellung des Gebetes am Ölberg, der Gefangennahme und der Kreuzigung, indem er diese Begebenheiten in die drei Felder der Rückwand des Abendmahlsaaes einfügt. Links und rechts vor den den Raum abschließenden Pilastern stehen zwei Paare von Edelleuten, die ähnlich Zuschauern, von den Seiten in die Darstellung überleiten. In der Mitte im Vordergrund sind einige Krüge und ein Wasserbecken aufgestellt, seitlich davon ein Hund und eine Katze, ⁷¹⁾ am Boden kauernd, wie im Kampf gegeneinander gerichtet.

Judas ist in dieser Darstellung weniger als Handelnder gezeigt, umsomehr aber in seiner Sonderstellung innerhalb der Gemeinschaft der Apostel, in die auch Christus räumlich unterschiedslos eingeordnet ist, betont: Durch die Form des Tisches, der bogenförmig nach beiden Seiten zum Betrachter hin auslädt, wirkt Judas, genau die Mitte einnehmend, darin eingebettet. Er ist in die gleichmäßige Abfolge der Nebeneinandersitzenden aufgenommen, die an den Seiten paarweise zueinandergewendet sind, in der Mitte jedoch auf Judas ausgerichtet sind. Er ist von der Gestalt und den Gesichtszügen her den Aposteln gleichwertig gegenübergestellt, im Sitzen leicht nach vorne

geneigt und zu Christus und Petrus gewendet. Die linke Hand ruhig auf den Tisch gelegt, hält er sich, der Würde des Augenblickes angemessen, bereit, von Christus die Hostie zu empfangen, über die dieser soeben die Einsetzungsworte spricht.

Judas bleibt gemeinsam mit den anderen Aposteln, auch Johannes, ganz der Handlungsweise Christi vereint: Sie nehmen mit trauernden Mienen Anteil an der bevorstehenden Übergabe der Hostie und blicken mit Wehmut, ja Bedauern auf Judas, der unter ihnen ausersehen ist, das Brot zu empfangen und das Opfer Christi zu bestätigen. Lediglich das Teufelchen ⁷²⁾ im Nacken des Judas und der dunkle Heiligenschein ⁷³⁾ offenbaren den verräterischen Charakter des Judas, ohne aber damit seine den anderen gleichwertige Stellung als Apostel zu beeinträchtigen.

II.B. Darstellungen des Letzten Abendmahles in Refektorien

Von den übrigen Darstellungen werden diejenigen gesondert behandelt, die im Tre- und Quattrocento die Rückwand von Refektorien schmücken und deren Entwicklung sich ausgehend von dem Refektorium in Sta. Croce weiterverfolgen läßt. Die Darstellungen des Letzten Abendmahles nehmen entweder allein die ganze Fläche der Wand ein oder sie stehen mit anderen Szenen in Beziehung. Allen gemeinsam ist, daß diese Darstellungen unter dem Aspekt der realen Tischgemeinschaft der Mönche geschaffen wurden, die den annähernd lebensgroß wiedergegebenen Aposteln und Christus gegenüber saßen. Judas nimmt in seiner Stellung eine Art Zwischenposition ein, denn er wird nicht zur Gemeinschaft gezählt und von der Gegenüberstellung ausgeschlossen, dem Betrachter gleichsam als Verräter präsentiert.

Unter den älteren Künstlern greift Taddeo Gaddi den Zusammenhang des Opfertodes und des Abendmahles in seiner Kom-

position klar auf, indem das Abendmahl predellenartig unterhalb der Darstellung des Gekreuzigten als Lebensbaum wiedergegeben wird.

Die Darstellung des Abendmahles nimmt die gesamte Breite des unteren Teiles der Rückwand des Refektoriums von Sta. Croce ein. Die verlängerte Achse der oberen Szene, die durch den Kreuzesstamm gebildet wird, bezeichnet auch für das Abendmahl die Mitte der langgestreckten Tafel, deren Platz Christus innehat. Eine weitere Gliederung erfolgt durch die rahmenden Ornamentbänder, die hier jedoch in gewisser Weise Pfeilerartig eine Hintergrundsarchitektur ersetzen.

Taddeo Gaddi wählt den Moment im Verlauf des Abendmahles, in dem Christus die Apostel von dem bevorstehenden Verrat durch einen von ihnen unterrichtet. Sie sitzen an dem langen Tisch nebeneinander und verdeutlichen in ihrem Verhalten die unterschiedlichsten Reaktionen auf die Worte Christi. Sie sind von der Stimmung her zu einzelnen Gruppen verbunden, von denen nur eine auf Judas gerichtet ist. Auf der linken Seite wird die Gruppe, beginnend mit dem betrübt dasitzenden Thomas, in ihrem Erschrecken über die ungeheuere Botschaft vereint und durch Jakobus beruhigt. An ihn schließt die Mittelgruppe um Christus an, in der Petrus in aller Heftigkeit über die Unterstellung, einer aus der Gemeinschaft würde Christi verraten, wie fassungslos zu Christi gewendet ist. Auch Andreas verdeutlicht diese Ungläubigkeit, jedoch auf ruhige und bedächtige Weise. ⁷⁴⁾

Im Gegensatz zu den vorhergehenden sind die übrigen Apostel auf Judas gerichtet, zeigen jedoch keine Anteilnahme an seiner Handlung, sondern sind ganz von der Aussage Christi über den Verräter erfüllt: So blickt Jakobus, den Kopf wie trauernd zur Seite geneigt, gedankenvoll auf ihn, während Simon den Kopf von Judas weg zu Matthäus gewendet hat, um ihnen mit seiner ausgestreckten Linken den Verräter zu präsentieren.

Judas ist mit seiner rechten Seite der vorderen Tischkante zugewendet. Er hockt auf einem Schemel und ist im Begriff, die rechte Hand mit dem Brot, den Worten Christi entsprechend, in die Schüssel zu tauchen.⁷⁵⁾ In seiner aufnahmebereiten Haltung wird er dabei bis auf den Kopf und die Hand von seinem schweren Gewand bedeckt. Er ist in kleinerem Maßstab wiedergegeben und wird durch sein häßliches Äußere, den vulgären Gesichtszügen mit der gefurchten Stirne, der Knüppelnase und den Haarzotten gekennzeichnet.

Obwohl Judas von seinem Motiv nicht in den Erzählszusammenhang mit den anderen aufgenommen wird, ist er kompositorisch der Hauptgruppe verbunden, sodaß sein abartiges Äußere in Kontrast zu ihnen besonders auffällt. Während Andreas rechts von Christus für Judas den Bezugspunkt vor dem Hintergrund bildet und einen ähnlich dreieckigen Körperumriß wie Judas mit dem Schemel zeigt, wirken in der Verbindung des Judas mit Petrus ihre zueinandergerichteten Körper mit den ausgestreckten Armen aufeinander bezogen. Dies gilt für Judas und Johannes, die sich in der gleichen horizontalen Ebene befinden und in starkem Kontrast zueinander stehen: Johannes ist in seinen Gesichtszügen als jugendlich charakterisiert und wird ganz von Christus aufgenommen, während Judas, alt und häßlich, nur mit der Hand, die in die Schüssel taucht, in dessen körperliche Sphäre gelangt.

Durch seine Körperhaltung unterbricht Johannes die Reihenfolge, wie sie von den Aposteln an der linken Tischecke ausgeht und es entsteht durch den unbesetzten Hintergrund ein besonderer Akzent, der die Verdoppelung der Figuren bei Andreas und Judas, vor allem den breit dasitzenden Verräter in seiner Masse in der tieferen Bildzone und damit seine Ausgeschiedenheit aus der Gemeinschaft betont. Die Aussage des Verräters bleibt ganz auf dem Äußeren beruhen, der hier in seiner Andersartigkeit und seinem Motiv beispielhaft wiedergegeben ist und dem jede Gemeinsamkeit mit den übrigen verwehrt bleibt.

Auch das Fresko des Abendmahles von Andrea del C a s t a g n o im Refektorium des ehemaligen Klosters Santa Apollonia ist zu der Darstellung der Kreuzigung in Beziehung gesetzt: Die Vertikale des Kreuzesbalken führt zur Mitte des darunter liegenden Abendmahlsaaes weiter, die durch einige dekorative Elemente der Architektur betont wird. Die Kreuzigung nimmt den mittleren Teil der Wand ein, seitlich, durch Fenster getrennt, ist links die Auferstehung, rechts die Grablegung wiedergegeben.

Das Abendmahl Christi und der Apostel findet in einer geöffneten Halle statt, die an den beiden Seiten von Pilastern begrenzt wird und von einem Satteldach abgedeckt ist. Der rechteckige Raum ist in seinem oberen Teil bis auf zwei Fensteröffnungen auf der rechten Schmalseite vollständig mit Marmor inkrustiert, im unteren Teil erstreckt sich dominant der lange, weißgedeckte Tisch an dem Christus und die Apostel sitzen.

Im Gegensatz zu Taddeo Gaddi ⁷⁶⁾ wird Judas in dieser Darstellung wieder ins Geschehen einbezogen und in seiner Erscheinung als gleichwertiger Mensch wichtig genommen, da er gleichgroß wie die anderen Apostel und Christus wiedergegeben ist. ⁷⁷⁾ Er unterscheidet sich vom Aussehen aber deutlich von den übrigen: Neben den typischen Gesichtsmarkmalen, die hier besonders wulstig hervortreten, fallen die schwarzen Haare auf, die den Hinterkopf bis unter die abstehenden Ohren als kompakte Masse umgeben und zu den Schultern führen. Die überschattete Augenpartie und der dichte Bart an der gesamten unteren Gesichtshälfte verstärken noch den düsteren Ausdruck. ⁷⁸⁾

Judas sitzt an der vorderen Tischseite, von links nach rechts ins Profil gewendet, und ist perspektivisch folgerichtig etwas größer als die anderen Figuren wiedergegeben. Zusammen mit dem wildgemusterten Marmorfeld, in das er hineinragt und

den Füßen des Schemels wird seine Gestalt über den Körper hinaus verlängert und dadurch darstellerisch in ihrer äußeren Gewichtigkeit noch gesteigert. In seinem harten, aufgerichteten Sitzen mit der wie hölzern wirkenden erhobenen rechten Hand hebt er sich von der lockeren Folge der Apostel ab, wie sie in den unterschiedlichen Kopfwendungen vor dem Holzgesims der Rückwand abzulesen ist. Er unterbricht darstellerisch die horizontale Erstreckung des Tisches und die regelmäßige Reihe der Apostel, wie sie in den gleichen Achsenabständen der einzelnen Figuren vertreten ist. Indem er zwischen Petrus und Christus aufragt, werden diese drei Personen in ihrer Gedrängtheit miteinander kontrastiert. Von dem wildgemusterten Feld der Rückwand verbunden, sind davon Christus und Judas über den regelmäßigen Abstand auf Johannes bezogen und blicken auf ihn nieder. Die übliche, sie verbindende Kennzeichnung des Verräters ist nur in dem Gegenspiel ihrer beiden Hände, die wirken, als ob sie aus einem Handgelenk kämen, angedeutet. Im Gegensatz zu Christus, der dabei seine Rechte verhalten bei sich behält, führt bei Judas das Ausgreifen, betont durch die mittlere Falte des Gewandes Christi, über die Schüssel in der Mitte bis zum Lieblingsjünger, der, beide Arme auf den Tisch gelegt, in Schlaf versunken ist.

Die ersten vier Apostel der linken Seite erwecken durch ihre ruhigen, verinnerlichten Gebärden den Anschein, als würden sie, da der Verräter ihnen den Rücken kehrt, vom Geschehen ausgeschlossen. Erst bei Petrus ist die Wirkung auf die Ankündigung des Verrates zu erkennen; während er erschrocken auf Christus blickt, hat er wie abwehrend die Hand gegen den Verräter erhoben. Zwei Apostel der rechten Seite jedoch sind ganz auf Judas bezogen: In der Handhaltung und der Art, wie Bartholomäus auf Judas blickt, ist deutlich der Schmerz über den bevorstehenden Abschied Christi zu erkennen. Philippus dagegen, der ihm von allen, an der rechten Stirnseite sitzend, am weitesten entfernt und in seiner Haltung genau entgegen-

gesetzt ist, hat beide Arme im Erschrecken geöffnet und blickt fassungslos auf den Verräter. In seinem Entsetzen zeigt sich die unmittelbare Erwartung, daß der Verräter die Hand in die Schüssel taucht und damit den angekündigten Verrat und Tod Christi besiegelt.

Von den drei Darstellungen des Letzten Abendmahles, die Domenico Ghirlandajo für Refektorien ausgeführt hat, zeigt das früheste, in der Badia di Passignano mit seinen stark geometrisierenden Elementen auf Fußboden, Decke und Rückwand Ähnlichkeit zu Castagno. Diese Elemente erzeugen jedoch bei Ghirlandajo, abgesehen von einer Hervorhebung der Mitte eigenständig keine Spannungsmomente, wie ich sie in der Marmorinkrustation bei Castagno erkannte. In den Darstellungen der Refektorien von San Marco und Ognissanti, werden die Darstellungen äußeren Begebenheiten der Architektur angepaßt und bereichern diese durch einen imaginären Raum, der im Hintergrund in die freie Landschaft führt, wobei wieder der Kragstein des Gewölbes und das geometrische Muster des Fußbodens die Mitte bezeichnen.

Judas wird in allen drei Darstellungen in seinem Äußeren durch den fehlenden Nimbus gekennzeichnet. In dem Fresko des Refektoriums von Passignano wirkt sein Gesicht mit den wirren Haaren ungepflegt, in dem von Ognissanti dagegen fallen darin die zahlreichen Falten und die dunklen Haare auf.

In dem Fresko in Passignano nimmt Judas genau die Mitte ein und wird durch architektonische Mittel hervorgehoben, während die Apostel und Christus durch den langgestreckten Tisch und die holzgetäfelte Rückwand verbunden sind. Die isokephale Anordnung, die Judas trotz seines Platzes im Vordergrund der Reihe der Sitzenden verbunden hatte, ist hier aufgehoben und die Sonderstellung des Verräters betont. Indem er zum Teil den Platz vor der Rückwand besetzt, der durch den schlafenden Johannes freigeworden ist, wird er in die rhythmische

sche Folge, wie sie durch das regelmäßige Nebeneinandersitzen bestimmt wird, einbezogen.

Judas bildet mit Christus und Johannes über die Breite des Tisches hinweg durch ihr gegeneinandergerichtetes Sitzen eine Kerngruppe. Sie sind inhaltlich nicht aufeinander bezogen, sondern ihre Handlungen sind parallel nebeneinander wiedergegeben, denn Christus blickt während er den Verrat ankündigt an Judas vorbei in die Ferne und Judas sitzt ganz in sich geschlossen auf dem Schemel und hat den Blick gesenkt.

Wie auch bei Castagno gibt Ghirlandajo die Motive der einzelnen Apostel der Stellung des Judas entsprechend wieder: die Apostel der rechten Seite scheinen ganz vom Schmerz und der Trauer über die Worte Christi ergriffen, während die Apostel, denen er im Sitzen zugewendet ist, stärker auf seine Person bezogen sind. Dies ist deutlich bei Petrus zu erkennen, der die Hauptgruppe ergänzt. Durch das Fehlen der bauchigen Flaschen und Schüssel, die jedem Apostel in der Reihe einen eigenen Raum zuteilen, führt er über Christus, Johannes bis zu Judas weiter, der als letzter dieser Abfolge von links nach rechts besonders betont wird.

Das Verhalten des Judas steht ganz im Gegensatz zu der Erzürnung und Erregung, die Petrus wie im Auffahren widerspiegelt: Er sitzt ganz still auf seinem Hocker, das Gewand, das um ihn herum ausgebreitet und die Linke, die auf dem Oberschenkel aufgestützt ist, unterstreichen diese wie bedrückt wirkende Stimmung seines Gesichtes. Anstatt einer spezifischen Handlung wird seine Bereitschaft zu der von Christus angekündigten Tat nur durch den Blick verdeutlicht, das Motiv dafür aber in dem Geldsack an seinem Gürtel betont.

In der Darstellung des Letzten Abendmahles von Domenico Ghirlandajo im Refektorium von San Marco verweist eine Inschrift, die oberhalb der Apostel, auf dem das Holz-

gestühl abschließenden Gesims entlangläuft, auf die Einsetzung des Abendmahles.

Ähnlich wie bei Castagno ist Judas hier in die isokephale Anordnung der Apostel und Christus einbezogen. Er wird in die Folge, wie sie von der linken Seite ausgeht und durch die regelmäßigen Abstände zwischen den Aposteln und ihren Schatten auf der Holzwand bestimmt wird, aufgenommen, indem er dort die Stelle des Johannes einnimmt, der an der Brust Christi ruht. Da Jakobus, links von Johannes enger an die Mittelgruppe gerückt ist, lenkt er in seiner Konzentrierung mit dem Verräter den Blick auf Christus und Johannes.

Judas und Christus wirken in ihrer beider schräger Haltung in ihren Bewegungen wie gegeneinandergesetzt; Christus verbleibt dabei, leicht nach vorne geneigt, ganz in dem Raum zwischen Bank und Tisch, Judas dagegen sitzt hochaufgerichtet, ganz frei auf seinem Schemel, was sein breit herabfallendes Gewand deutlich sichtbar macht.

Auffallend an dieser Darstellung ist, daß die Kennzeichnung des Verräters nicht die ruhige Gesamtstimmung stört. So stehen Christus und Judas motivisch in Zusammenhang, indem Christus die Rechte sprechend erhoben hat und Judas ihm fragend zugewandt ist, ein dramatisches Moment ist aber nicht gesucht. Über den weiten Raum des Tisches sind beide Personen voneinander abgesetzt und die Handlung der Kennzeichnung lediglich in Akzenten, wie in ihrer beider, annähernd in gleicher Höhe erhobenen Hände, angedeutet. ⁷⁹⁾

Judas erscheint hier mit seinem reichen Gewand, der erhobenen Hand mit dem Brot und der Katze, die hinter ihm auf dem Boden hockt, wie beispielhaft als Verräter gezeigt.

In der Darstellung des Abendmahles von Domenico Ghirlandajo, die sich im Refektorium von Ognissanti befindet und große

Ähnlichkeit zu der von San Marco zeigt, fällt zunächst auf, daß hier das Geschehen von den viel lebhafter wirkenden Aposteln getragen wird. Christus nimmt nicht die Mitte der Tafel ein, sondern der an seiner Schulter ruhende Johannes, sodaß Christus bei der Verratsankündigung wie gleichrangig unter den Aposteln weilt.⁸⁰⁾ Die Lebendigkeit der Apostel trifft auch für Judas zu, der wieder den gleichen Platz innehat, aber nicht die Höhe der anderen Apostel und Christi erreicht, sondern in einer tieferen Ebene sitzt. Dadurch ist er nicht in der gleichen Weise räumlich der Gemeinschaft verbunden, sondern wirkt darstellerisch durch die Form eines Bogens, den die Köpfe Christi, Johannes, Judas und Jakobus bilden und Judas einschließen, zur Mittelgruppe gehörig.

Auch hier sitzt Judas wieder breitgelagert, im Unterschied zu San Marco fällt aber die Festigkeit seiner Körperhaltung aus: Er wirkt, im Oberkörper nach vorne gebeugt, die linke Hand auf dem Oberschenkel aufgestützt, fast dreist auf die gegenüberliegende Seite ausgerichtet. Während bei den Aposteln der rechten Seite die Reaktionen über die Verratsankündigung vom Schmerz bis zur Resignation reichen, ist die linke Seite ganz auf den Verräter bezogen: Sie sind von den Worten Christi in der Weise erfaßt, daß sie auf Judas blicken oder sich untereinander auf ihn aufmerksam machen. Am heftigsten ist wieder die Reaktion des Petrus, mit dem Judas wie in einem wechselseitigen Gespräch verbunden ist. Er beugt sich in entschiedener Bewegung gegen ihn vor und hält dabei in der rechten Hand wie in Verteidigung Christi das Messer, während er mit der Linken auf Christus deutet.

Im Gegensatz zu den anderen Darstellungen Ghirlandajos steht hier die aktive Auseinandersetzung der Apostel und Judas im Vordergrund; sie zeigt den Verräter nicht durch die Verratsankündigung mit Christus verbunden, sondern in seiner Selbstbehauptung den anderen Aposteln gegenüber.

Die Darstellung des Letzten Abendmahles von Cosimo Rosselli zeigt, was die Haltung des Judas betrifft, am meisten Ähnlichkeit mit dem Fresko in Passignano; die Anordnung des Verräters im Vordergrund, rechts mit Christus in der Mitte, weist dagegen eine stärkere Beziehung zu den anderen Werken von Ghirlandajo auf. Wie in der Darstellung von San Marco sitzen die Apostel auch an den Seitenflügeln des Tisches, dessen Mittelteil hier aber kürzer ist, sodaß sie zu einer engeren Gemeinschaft verbunden sind. Judas ist hier der einzige, der nicht von heftiger Erregung über die Worte Christi erfaßt ist: Er blickt ruhig auf die Schüssel in der Mitte des Tisches, während die Blicke einiger Apostel und auch Christi auf ihn gerichtet sind. Er sitzt wie zusammengesunken auf seinem sperrigen Hocker und wirkt in seiner Erscheinung, mit den eingefallenen Wangen eher bedauernswert. Dadurch wird der Eindruck, daß er zu seiner räumlichen Isolierung auch aus der Gemeinschaft ausgestoßen ist, verstärkt.

Das Bildfeld der Darstellung des Abendmahles von Pietro Perugino⁸¹⁾ gibt in seinem oberen Teil zwischen reich verzierten Pfeilern den Blick in eine Landschaft im Hintergrund frei, in der das Gebet Christi am Ölberg wiedergegeben ist. Die untere Bildhälfte dagegen wird von einem Holzgestühl und dem darin befindlichen Tisch eingenommen, an dem Christus und die Apostel sitzen. Judas, rechts der Mitte, in seitlicher Stellung zum Tisch, wird daher räumlich weniger in die Sitzordnung der Apostel und Christi aufgenommen, als durch einzelne formale Überleitungen an sie angeschlossen, die seinen besonderen Platz noch betonen. Er ist stimmungsmäßig ganz der Gemeinschaft verbunden, wie sie durch die bedächtige Handlungsweise Christi und durch das ruhige Sitzen der Apostel bestimmt ist. Das für ihn übliche Motiv ist lediglich durch seine rechte Hand, die nahe der Hand Christi in einer Vertikalen liegt, angedeutet. Zum Verräter bestimmt, wendet er sich ungeachtet der Blicke Christi und

einiger Apostel dem Betrachter zu. Durch die verschiedenen Richtungen in seinem Sitzen, im Oberkörper noch auf Christus und die Apostel ausgerichtet, den Kopf dagegen nach vorne gedreht, wird in der Gemeinschaft die Identifikation des Verräters betont, wobei in dem Geldsack in der Linken das Motiv für den Verrat anklingt.

Entgegen den vorhergehenden Darstellungen und auch einigen eigenen Entwürfen ⁸²⁾ versammelt Leonardo da Vinci alle zwölf Apostel in der Szene des Abendmahles an der Schmalseite und der rückwärtigen Seite des Tisches, wo sie zwei Gruppen zu beiden Seiten Christi bilden. Judas wird damit von der Anordnung in die Gemeinschaft unterschiedslos aufgenommen. Er gehört gemeinsam mit Petrus und Johannes zu der Gruppe von Aposteln, die auf der linken Seite, nahe bei Christus sitzen. In seinem Äußeren ist er von den übrigen dadurch unterschieden, daß sein Kopf und der teilweise unbedeckte Oberkörper dunkler gehalten sind, wodurch der Eindruck entsteht, als fiele ein Schatten auf ihn. Sein Kopf wird durch die kammartig hochstehenden Haare und den struppigen Vollbart akzentuiert, die das Gesicht mit der fliehenden Stirne und dem weit vorgeschobenen Kinn prägen. ⁸³⁾

Judas ist wie alle anderen von den Worten Christi erfaßt, der in der Mitte sitzend, seine Arme zu beiden Seiten des Körpers ausgebreitet, den Verrat angekündigt hat. Judas ist beim Vernehmen der Worte zurückgewichen und fährt in dieser Bewegung, aufgestützt auf Ellbogen und Unterarm, über den Tisch gegen den Vordergrund zu, wobei er mit dem Ellbogen ein Salzfaß ⁸⁴⁾ umstößt. Er ist dabei in seiner Körperhaltung Christus zugewandt, verschließt sich dieser Richtung aber durch seinen linken Arm, den er über den Tisch ausgestreckt hat. Da Petrus sich weit nach vorne beugt, hat Judas nicht den Platz inne, der ihm von der Anordnung her zukommt, sondern ist in der Reihenfolge zurückversetzt und in der Dreiergruppe am weitesten von Christus entfernt. Dieser Ab-

stand wird in seinem Ausdruck noch durch das geheimnisvolle, fast verschwörerische Vordringen des Petrus auf Johannes zu, um den Namen des Verräters zu erfahren, besonders gesteigert und in dem Messer, das Petrus zur Verteidigung Christi im Verborgenen, jedoch ganz in der Nähe des Verräters gezückt hat, akzentuiert.

Diese aufgezeigten Impulse werden durch den ruhig sitzenden Johannes, der sich den beiden zuneigt, von Christus abgeschirmt. Dadurch fällt der Blick auf die Hand Christi, des Lieblingsjüngers und des Verräters: Während Judas die Rechte mit dem Geldbeutel eng an den Leib gepresst hält, ist die Linke im Handteller und in den Fingern frei erhoben. Ähnlich dazu wirkt auch die rechte Hand Christi: Sie liegt noch mit Daumen und Ballen auf dem Tisch auf, die Finger sind jedoch etwas tiefer über dem Tisch gesenkt als bei Judas.

Ist bei Judas das Ausgreifen als gegensätzlicher, gleichwertiger Akzent zum Zurückweichen aufgefaßt, so ist bei Christus die Aussage der rechten Hand dem Ausdruck der Gesamterscheinung unterstellt, da er den Blick zur anderen gerichtet hat. Eine Verbindung der Hände dieser beiden ist bei den übereinandergelegten Händen des Lieblingsjüngers angedeutet: Dadurch, daß die Linke über die Rechte gelegt ist und von Judas ausgeht, betont sie das aktive Eingreifen des Verräters, während die Linke das Ergriffenwerden von Christus verdeutlicht.

Mit dem Herauswenden aus der Gemeinschaft steht Judas in der Art eines Zuschauers wie außerhalb der Gruppe. Diese Sonderstellung geht inhand mit einem wesentlichen, inhaltlichen Unterschied: Während bei den übrigen Aposteln in Haltung und Gebärde verdeutlicht ist, daß sie ganz von der ungeheueren Ankündigung erfaßt sind und sie interpretierend verarbeiten, wirkt Judas in seinem Innersten betroffen und reagiert ganz auf sich bezogen; bei ihm geht es nicht um Christus, sondern

vor allem um ihn selbst. Er flieht, in seinem Erschrecken den Blick wie gebannt auf Christus gerichtet, den Geldsack fest in seine Obhut bringend, gleichsam vor den Worten Christi.

Zusammenfassung

In fast allen Darstellungen ist Judas daran zu erkennen, daß er im Gegensatz zu den übrigen Aposteln keinen oder einen andersartigen Heiligenschein hat. Andere Attribute, wie der Geldbeutel sind selten, ein Teufel oder eine Katze treten in diesem Zusammenhang mit Judas nur je zweimal auf.

Von den frühesten Werken unseres Zeitraumes bis zu Leonardo wird Judas mit häßlichen Gesichtszügen wiedergegeben: dunkle oder rötliche Haar- und Barttracht und eine stark nach unten oder aufwärts gebogene Nase. Sein Gesicht spiegelt die ganze Breite menschlichen Empfindens wider, von der freudigen Erregung (Lorenzetti) bis zur verkniffenen Bosheit (Gaddi).

Im Quattrocento ist eine zunehmende Individualisierung seines Aussehens zu erkennen. Sie findet ihren ausgeprägtesten Höhepunkt bei Castagno gegen die Mitte dieses Jahrhunderts. Danach wird er, besonders in den Refektorien, den übrigen Aposteln zunehmend ähnlicher. Bei Leonardo aber, in der Gemeinschaft der Apostel durch die dunkle Hautfarbe wieder kenntlich gemacht.

Um die besondere Beziehung des Judas zu Christus zu verdeutlichen, wird er stets in entsprechender Entfernung von Christus dargestellt. Dies ist von den frühen Darstellungen bis zu Leonardo gleichbleibend. In den Werken mit Christus in der Mitte der rückwärtigen Tischseite nimmt er den Platz, links oder rechts der vorderen Mitte ein. Bei der Stellung

Christi an dem linken Tischende ist Judas dagegen seitlich davon als erster oder zweiter Apostel gezeigt. Dies trifft nicht nur bei den Bildern zu, in denen die engste Nähe durch die gleichzeitige Kennzeichnung des Verräters notwendig erscheint (Giotto), sondern auch bei Darstellungen, die andere Momente des Abendmahles verbildlichen. (Vecchietta).

In den Darstellungen, die die Kommunion des Verräters wiedergeben, hat er in der Versammlung der Apostel um den runden Tisch vom Thema bedingt, seinen Platz ebenfalls in unmittelbarer Nähe Christi (Viboldone).

Nur in einem geringen Teil von Darstellungen unterliegt die versammelte Gemeinschaft um Christus einer übergreifenden Stimmung. In einigen Werken ist Christus aus dem Erzählzusammenhang gelöst und dem Betrachter zugewendet. Häufig ist eine Unterscheidung der Apostel in einige, die entweder über die Verratsankündigung oder die Verräterbezeichnung bestürzt und erregt nach dem Verräter fragen und andere, die von den Worten Christi berührt, in Schmerz und Trauer versunken sind, während andere noch essen und trinken. Die abweichende Stimmung im Verhalten des Judas ist vor allem in den Bildern auffallend, wo er in ganz anderer Weise als die übrigen Apostel von den Worten Christi ergriffen und seine Handlungen wie unbewußt hervorbrechen (Leonardo).

In eine stimmungsmäßige Unterscheidung ist Judas auch zu Christus gesetzt in den Werken, die seine Kennzeichnung wiedergeben; die Handlungsweise des Judas wird in Kontrast zu der Christi gestellt und Judas, z.B. durch Spontaneität (Giotto, Lorenzetti) näher charakterisiert. Die Verräterkennzeichnung erfolgt in der behandelten Zeit am häufigsten durch das Überreichen des Bissens, das gemeinsame Eintauchen in die Schüssel ist selten wiedergegeben. Dieser inhaltliche, handlungsmäßige Kontakt Christi und des Verräters nimmt im Lauf

der Zeit immer mehr ab; Christus ist häufig sprechend bzw. segnend wiedergegeben und Judas gibt sich unabhängig davon durch sein Motiv zu erkennen oder es ist z.B. in seiner Handhaltung angedeutet.

In der Gemeinschaft der Apostel ist Judas vor allem zu Johannes und Petrus in Beziehung gesetzt. Die liebende Zuneigung des Lieblingsjüngers zu Christus und Christus zu ihm steht immer in besonderem Gegensatz zur verräterischen Handlungsweise des Judas. Johannes, der in allen Darstellungen mit jugendlichen Gesichtszügen wiedergegeben ist, erfährt darin durch seine abweichende Haltung eine besondere Hervorhebung, die darstellerisch, durch ihrer beider Nähe über den Tisch hinweg, den Verräter in seinem Äußeren umso häßlicher erscheinen läßt.

Petrus ist in einigen Werken dieser Gruppe angeschlossen und darin als Anführer der Apostel dem Lieblingsjünger eng verbunden und ihn nach dem Verräter fragend, diesem gegenübergestellt. Häufiger ist jedoch, daß Petrus bestürzt und in Erregung über die Worte Christi in Verteidigung das Messer ergriffen hat. War er in den frühen Werken dabei hauptsächlich auf Christus ausgerichtet, so wendet er sich in den späteren immer mehr dem gegenüberstehenden Judas zu, in ihm den Verräter erahnend.

Die Darstellungen des Letzten Abendmahles in Refektorien haben gemeinsam, daß sie nicht vorrangig die Kennzeichnung des Verräters durch Christus wiedergeben, sondern Christus inmitten der feierlichen Versammlung der Apostel, aus der sich Judas durch seine Verhaltensweise oder seine abgesonderte Stellung abhebt. Die früheste Darstellung des Abendmahles in einem Refektorium mit Judas an der vorderen Tischseite verdeutlicht sogleich die unterschiedlichen Merkmale.

Judas wird im Verlauf der Abendmahlsdarstellungen in Re-

fektorien sehr unterschiedliche Bedeutung zugemessen: In keiner dieser Darstellungen wird er zum Verräter gekennzeichnet; nur Taddeo Gaddi gibt ihn in dem Moment wieder, in dem er in die Schüssel taucht. Da er in verkleinertem Maßstab gezeigt ist und dermaßen häßliche Gesichtszüge aufweist, ist er kaum in Zusammenhang mit den anderen Aposteln zu sehen. In den darauffolgenden Werken nimmt seine Handlung immer mehr ab, er wird aber in seinem Äußeren den Aposteln angeglichen. Auch räumlich wird er trotz seiner Sonderstellung nicht mehr gegen die Gemeinschaft gesetzt, sondern durch die Gegenüberstellung mit dem freien Platz, der vor der Rückwand durch den liegenden Johannes entsteht, in die Reihenfolge der an der rückwärtigen Seite des Tisches Sitzenden aufgenommen. Während er in der frühen Darstellung von Ghirlandajo nur still auf seinem Schemel sitzt, die Augen wie unabhängig von der Handlung Christi zu Boden geschlagen, ist in den späteren Werken die mitmenschliche Beziehung zu den gegenüberstehenden Aposteln, vor allem zu Petrus verdeutlicht. Bei Rosselli und Perugino dagegen wird die Bedeutung des Verräters in Bezug auf Christus dadurch hervorgehoben, daß der Blick Christi bei der Ankündigung des Verrates auf Judas ruht, ja dieser sogar dem Betrachter entgegen jeden Zusammenhang des Bei-Tisch-sitzens präsentiert wird.

F. Die Apostelkommunion 85)

Anonymus. Rom, Vatikanische Pinakothek. Tafel, 14. Jahrhundert. 86)

Fra Angelico. Geb. 1387, gest. 1455. Florenz, Museo di S. Marco. Tafel, 1435.

Fra Angelico. Geb. 1387, gest. 1455. Florenz, S. Marco, 35. Zelle. Fresko, 1455.

Evangelicum secundum Matthaeum

- 26;26 Cenantibus autem eis, accepit Iesus panem et benedixit ac fregit deditque discipulis suis et ait: Accipite et comedite: hoc est corpus meum.
- 27 Et accipiens calicem gratias egit et dedit illis dicens: Bibite ex hoc omnes;
- 28 hic est enim sanguis meus novi testamenti, qui pro multis effundetur in remissionem peccatorum.
- 29 Dico autem vobis: Non bibam amodo de hoc genimine vitis, usque in diem illum, cum illud bibam vobiscum novum in regno Patris mei.

Evangelium secundum Marcum

- 14;22 Et, manducantibus illis, accepit Iesus panem et benedicens fregit et dedit eis et ait: Sumite: hoc est corpus meum.
- 23 Et, accepto calice, gratias agens dedit eis, et biberunt ex illo omnes.
- 24 Et ait illis: Hic est sanguis meus novi testamenti, qui pro multis effundetur.
- 25 Amen dico vobis quia iam non bibam de hoc genimine vitis usque in diem illum, cum illud bibam novum in regno Dei.

Evangelium secundum Lucam

- 22;19 Et, accepto pane, gratias egit et fregit et
dedit eis dicens: Hoc est corpus meum, quod pro
vobis datur: hoc facite in meam commemorationem.
20 Similiter et calicem, postquam cenavit, dicens:
Hic est calix novum testamentum in sanguine meo,
qui pro vobis fundetur.

Ad Corinthos

- 11;23 Ministri Christi sunt (ut minus sapiens dico),
plus ego: in laboribus plurimis, in carceribus
abundantius, in plagis supra modum, in mortibus
frequenter.
24 A Iudaeis quinquies quadragenas una minus accepi.
25 Ter virgis caesus sum, semel lapidatus sum, ter
naufragium feci, nocte et die in profundo maris
fui,
26 in itineribus saepe, periculis fluminum, periculis
ex genere, periculis ex gentibus, periculis in
civitate, periculis in solitudine, periculis in
mari, periculis in falsis fratribus.

In dem behandelten Abschnitt konnten mehrere Darstellungen des Letzten Abendmahles nachgewiesen werden, in denen der sakramentale Gedanke überwiegt. Für ein liturgisches Bild in der Form der Apostelkommunion konnten dagegen nur drei Beispiele gefunden werden. 87)

In der Darstellung der Apostelkommunion, die sich auf einem Passionsspolyptichon in R o m befindet, sind die Apostel zum Teil kniend, zum Teil stehend um einen Tisch versammelt, vor dessen vorderer Mitte Christus steht und im Begriff ist, den Kelch in der Linken haltend, die Hostie auszuteilen. Etwas abseits der Gemeinschaft nimmt ein Stifter kniend daran

Anteil.

Judas gehört zu der Gruppe, die sich Christus zuwendet; er steht zur Seite des Tisches und hier dem Tor am nächsten, das nach draußen führt, und er grenzt in seiner Stellung sowohl die diesseits des Tisches Knienden als auch die jenseits des Tisches Stehenden voneinander ab. Seine Körperhaltung mit der wie fragend erhobenen rechten Hand stellt ihn in seiner Gestaltung in Gegensatz zu Christus: Beide sind über die Knienden hinweg einander zugewendet, wobei Christus sich in seiner Körperhaltung zu Petrus hin frei entfalten kann, Judas jedoch in seinem Streben auf Christus hin beschränkt wird. Dadurch entsteht der Eindruck, daß Judas von den Aposteln, die sich bereit halten, die Gnade Christi zu empfangen, abgegrenzt, bzw. ausgeschlossen ist.

In der Tafel des Fra A n g e l i c o findet die Handlung in einer offenen Halle statt, die bewirkt, daß das Geschehen durch zwei aufragende Säulen gegen den Vordergrund abgeschlossen ist. Judas ist unter den Aposteln, die niedergekniet sind; er ist ebenso wie die anderen Apostel mit gefalteten Händen bereit die Hostie von Christus zu empfangen, ist dabei aber in der Nähe der Türe.

Faktisch gehört Judas in diesem Bild der Gemeinschaft an, darstellerisch wird er aber von den anderen unterschieden und hervorgehoben: Die Säule rechts im Vordergrund sondert ihn von den übrigen ab und weist zusammen mit der rechten Seitenwand des Saales ihm allein ein eigenes Kompartiment zu, das seine Nähe zur Tür besonders hervorhebt und ein vorzeitiges Verlassen des Verräters andeutet.

An dem Fresko des Fra A n g e l i c o haben die Apostel ihren Platz an einem Tisch, der an den Innenwänden des Raumes im rechten Winkel verläuft; während die Apostel jenseits des Tisches noch auf ihren Bänken sitzen und Christus denen in

der Mitte zugewendet ist und die Hostie überreicht, haben diejenigen der vorderen Seite ihre Schemel verlassen und sind in einiger Entfernung niedergekniet. In ihrer Gruppe ist Judas, der äußerlich wieder durch die schwarzen Haare und den dunklen Heiligenschein gekennzeichnet ist.

Trotz der Einbeziehung des Judas in die Gemeinschaft der Apostel ist er in allen drei Darstellungen vom Hauptgeschehen abgetrennt wiedergegeben. Während dies im Passionspolyptichon und in der Tafel des Fra Angelico darstellerisch durch räumliche Abgrenzung geschieht, gehört er in dem Fresko von San Marco zu der Gruppe der besonders demütig sich Gebärdenden, neben denen auch er, als Verräter in heuchlerischer Andächtigkeit niedergekniet ist.

G. Das Gebet am Ölberg ⁸⁸⁾

Andrea Vanni. Geb. um 1332, gest. 1414. Washington,
Corcoran Collection. Tafel.

Giovanni di Corraduccio. Trevi, Pinakothek. Tafel, Frühes
15. Jahrhundert.

Lorenzo Vecchietta. Geb. um 1412, gest. 1480. Siena,
Baptisterium. Fresko.

Andrea Mantegna. Geb. 1431, gest. 1506. London, Nat.Gallery.
Tafel, 1455.

Andrea Mantegna. Geb. 1431, gest. 1506. Tours, Musée des
Beaux-Arts. Tafel, 1559/60

Giovanni Bellini. Geb. 1430, gest. 1516. London, Nat.Gallery.
Tafel, 1459.

Pietro Perugino. Geb. um 1450, gest. 1523. Florenz, Gall.
d'arte antica e moderna. Fresko, 1493.

Giovanni Canavesio. Erw. 1455 - 1492. Peillon. Fresko, 1483.

Giovanni Canavesio. Erw. 1455 - 1492. Briga, Madonna della
Sorgente. Fresko, 1492.

Evangelium secundum Matthaeum

26;36 Tunc venit Iesus cum illis in villam, quae dicitur
Gethsemani, et dixit discipulis suis: Sedete hic,
donec vadam illuc et orem.

37 Et, adsumpto Petro et duobus filiis Zebedaei,
coepit contristari et moestus esse.

38 Tunc ait illis: Tristis est anima mea usque ad
mortem: sustinete hic et vigilate mecum ...

46 Surgite, eamus: ecce appropinquavit qui me tradet.

Evangelium secundum Marcum

- 14;32 Et veniunt in praedium cui nomen Gethsemani. Et ait discipulis suis: Sedete hic donec orem.
33 Et adsumit Petrum et Iacobum et Ioannem secum et coepit pavere et taedere.
34 Et ait illis: Tristis est anima usque ad mortem: sustinete hic et vigilate. ...
37 Et venit et invenit eos dormientes. Et ait Petro: Simon dormis? non potuisti una hora vigilare? ...
42 Surgite, eamus; ecce qui me tradet prope est.

Evangelium secundum Lucam

- 22;39 Et egressus ibat secundum consuetudinem in montem Olivarum. Secuti sunt autem illum et discipuli.
40 Et, cum pervenisset ad locum, dixit illis: Orate ne intretis in tentationem.
41 Et ipse avulsus est ab eis quantum iactus est lapidis et, positis genibus, orabat ...
44 Et factus est sudor eius sicut guttae sanguinis decurrentis in terram.

Die Begebenheit am Ölberg, die anschließend an das Letzte Abendmahl im Garten Gethsemane stattfand, wird als selbständige Einheit nur von den Synoptikern berichtet, bei Johannes dagegen gehört sie zur Gefangennahme.

Alle drei Evangelisten berichten, daß Christus nach dem Abendmahl mit den Aposteln zum Garten Gethsemane vor den Toren Jerusalems ging. Nach Matthäus und Markus ließ er die Apostel am Eingang zurück und nahm nur Petrus, Jakobus und Johannes mit sich, nach Lukas blieben sie alle zurück und Christus kniete einen Steinwurf von ihnen entfernt zum Gebet nieder. Einheitlich folgt dann in den Berichten das Gebet in der Todesangst. Nach Matthäus und Markus stand Chris-

tus während des Gebetes auf, um die Apostel zu wecken und zu ermahnen, wach zu bleiben und mit ihm zu beten. Nach Lukas stärkte ihn ein Engel, der ihm am Himmel erschien; sein Schweiß sei zu Blutstropfen geworden, während er mit dem Tode rang und heftig betete. In allen drei Berichten kündigt Christus die Nähe des Verräters an, Lukas erwähnt dieselbe bereits in der Schilderung der Gefangennahme.

In der Malerei des Trecento konnten nur zwei ⁸⁹⁾ Darstellungen Christi am Ölberg nachgewiesen werden, bei denen Judas zugegen ist, im Quattrocento dagegen mehrere, ⁹⁰⁾ in denen Judas mit den Gefolgsleuten auf dem Weg zum Ölberg, oder beim Eintritt in den Garten Gethsemane gezeigt wird.

In der Darstellung des Gebetes am Ölberg, von Andrea V a n n i, ist Christus sowohl dabei wiedergegeben, wie er die Apostel ermahnt, mit ihm zu wachen, als auch im Gebet niederkniend. Während diese Begebenheiten in einer hellen, felsigen Landschaft stattfinden, erscheint der Ort hinter dem Gebetshügel und den Wegen darin, die aus der in der Ferne liegenden Stadt Jerusalem herunterführen, wie verschattet. Judas zieht von den Toren der Stadtmauer kommend, mit den Pharisäern in Scharen herbei. Er geht aber nicht an der Spitze des Zuges als ihr Anführer, sondern treibt mit ausgestreckten Armen einen Fackelträger an, der seinen Anweisungen gemäß voran schreitet.

In der Tafel von Giovanni di C o r r a d u c c i o führt Judas die Schar der Häscher, die jenseits des Ölberges, aus der Tiefe der Landschaft kommen, an den Ort herbei. Judas ist Anführer der Gruppe, aber wie entgegen dem Verlauf des Zuges verharrend und dabei mit der Rechten auf sich zeigend. Er scheint angesichts der unmittelbaren Nähe zu den schlafenden Aposteln wie betroffen stehen zu bleiben, sodaß ihm der nachfolgende Hohepriester wie begütigend die Hand auf die Schulter legt.

Judas charakterisieren in dieser Szene wie auch in der des Abendmahles ein jugendlich runder Kopf, der von schlangenartig verschlungenen dunklen Haarlocken umgeben ist. Er ist hier durch die Größe seines Körperausschnittes und die frontale Darstellungsweise in seiner Wertigkeit dermaßen gesteigert, daß ihm die gleiche Bedeutung zukommt wie den Schlafenden. Über sie hinweg ist er durch die annähernd gleiche Körpergröße und durch ihrer beider Akzentuierung vor dem leeren Hintergrund zu Christus in Beziehung gesetzt; durch die weite Entfernung aber erscheint Christus wie außerhalb seiner Reichweite.

Lorenzo Vecchiotta stellt in dem Fresko im Baptisterium in Siena Christus zweimal dar: Zum einen, auf einem Felsen kniend und betend, zum anderen in der Gemeinschaft der Apostel, die hier im Schutze eines Felsens lagern und bis auf Petrus und Johannes in Schlaf versunken sind. Christus ist an Petrus herangetreten und hat ihn an der Schulter gefaßt, ihn zu wecken und ihn zu ermahnen, mit ihm zu wachen. Auch Johannes ist von den Worten Christi erfaßt und leistet den Ermahnungen Folge.

Judas ist jenseits des Felsens aus der Tiefe der Landschaft herbeigekommen. Er stent inmitten der Schar der Häscher, ihnen mit beredten Gesten den geheimen Ort schildernd. Diesen seinen Ausführungen folgend, eilen zwei Soldaten mit erhobenen Fackeln den Weg zu Christus voran.

In der Darstellung von Andrea Mantegna findet das Gebet am Ölberg in weiter, freier Gebirgslandschaft statt. Im Vordergrund, zu Füßen eines Felsens, liegen die drei Apostel, lang hingestreckt, in tiefen, totenähnlichen Schlaf versunken. Sie versperren den Weg zu einem Felsplateau, zu dem aus Stein gehauene Treppen hinaufführen. Hier kniet Christus und betet.

Judas und die Gefolgsleute kommen auf einem gewundenen Pfad, jenseits des Baches, der den Ort mit Christus und den Aposteln begrenzt, aus der in der Ferne zu sehenden Stadt Jerusalem herunter. Judas eilt allein voraus, als Anführer, am Anfang des Zuges vor einem hellen Felsen, dessen Umriß die Linien seines Körpers aufnimmt, während die Gefolgsleute einige Schritte hinter ihm vor verschatteter Landschaft herabziehen. Darstellerisch ist diese Trennung zusätzlich durch einen aufragenden Baum und den schwarzen Vogel betont, der auf einem der Äste sitzt. Judas trägt ein langes, blaß-violettes Gewand und einen Umhang, der diagonal seinen Leib bedeckt, über die Schulter herabfällt und am Rücken nachweht. Sein jugendliches Gesicht zeigt in allen Linien, wie Augenbrauen und Mund nach abwärts gerichtete Züge und wird von den in wirren Strähnen bis auf die Schultern fallenden Haaren eingerahmt.

Judas zeigt im Gehen mit ausgestreckter Hand den weiteren Verlauf des Weges an und ist dabei ganz entschieden darauf ausgerichtet, die Soldaten und Häscher zu Christus zu führen. Von ihnen hebt sich ein Soldat in Rückenansicht ab, der stehend die Gruppe vorbeiziehen läßt und dadurch einen Gegenpol zur Bewegung des Judas bildet: Er wirkt durch den Schild ähnlich isoliert wie Judas durch den Baum. Bei Judas ist die Geste des Zeigens, die ausfallende Schrittstellung und die Drehung des Körpers gleichsam als Ausbreiten der Gestalt zu verstehen, der Soldat dagegen ist mit angezogenen Armen nur auf die Breite seines Leibes beschränkt. Er verschließt sich den Vorüberziehenden und öffnet sich nur in die entgegengesetzte Richtung; durch seine Gegenrichtung zum Zug verleiht er diesen ein retardierendes Moment, sodaß er nicht hinter dem Führer, Judas, hinterherdrängt.

Judas läßt sich in den allgemeinen Bewegungsfluß nicht eindeutig eingliedern, da er durch seine Rückenwendung im Oberkörper als auch durch seinen vorgestellten linken Fuß ihm

entgegenwirkt. Gerade dadurch erscheint der ausgestreckte Arm mit dem Zeigegestus als einzige Fortsetzung des Bewegungsflusses und erhält hiermit seine besondere Betonung.

Der Weg führt zunächst zu den drei Aposteln. Durch ihr Liegen versperren diese den einzigen Zugang zu Christus, sodaß sie als Wächter Christi anzusehen sind. In der bevorstehenden Konfrontation steht Judas daher in einer unüblichen Beziehung zu diesen Dreien, die in gewisser Weise mitschuldig am Verrat Christi werden, indem sie anstatt der Weisung Christi gemäß zu wachen, in tiefstem Schlaf versunken sind.

In der etwas später entstandenen Darstellung gleichen Inhaltes von Andrea M a n t e g n a ist die Stadt Jerusalem, links im Bild, hoch auf dem Berg zu sehen; der Weg, auf dem die Häscher herabkommen, führt von ihr herunter bis in den Vordergrund, rechts, wo sich Christus und die schlafenden Apostel befinden. Von dem Lager der schlafenden Apostel steigt der Felsen zu einer Gebetsstelle auf, vor der Christus, von links nach rechts gewendet, mit erhobenen Händen betet.

Judas dreht sich bei Betreten des Baumstammes, der hier als Brücke dient, nach den Häschern um. Durch die Art, wie er sich dabei entgegen seinem Fortschreiten mit dem ganzen Körper zu den Nachfolgenden umwendet, entsteht der Eindruck, als wolle er sich dabei ihrer Nachfolge versichern.

Im Unterschied zu dem früheren Werk ruhen die Apostel nicht auf dem Weg vor dem einzigen Zugang zu Christus, sondern abseits davon, ganz in der Nähe Christi. Waren sie in dem ersten Werk als "Wächter" anzusehen, so scheinen sie hier den Zugang zu Christus zu weisen und den weiteren, auch an Christus vorbeiführenden Weg zu versperren, wie es vor allem durch die ausgestreckte Lage des Jakobus deutlich wird.

Wie in den Darstellungen von Mantegna zeigt das Werk von Giovanni Bellini Christus erhöht auf einem Felsplateau, darunter die Apostel im Vordergrund und die Häscher mit Judas an der Spitze in der hinteren Bildebene. Die beiden Bilder von Mantegna sind durch eine Fülle von erzählerischen Momenten und malerischen Mitteln belebt, bei Bellini dagegen wird vorerst ein alles verbindendes Element weicher Formenbildung erkennbar; hier findet das Geschehen in einer sanften, hügeligen Landschaft statt. Die Gebetsstelle und auch der Ort, an dem die Apostel ruhen, ist durch den Bach Kidron, an dessen entlang führendem Pfad die Häscher mit Judas herbeikommen, und durch einen geflochtenen Weidenzaun klar begrenzt. Darin sind die Apostel durch den sanft ansteigenden Schwung des Hügels und auch durch ihre Körperhaltung mit Christus verbunden. Judas ist in dieser Darstellung weniger durch Hindernisse von dem Ort Christi und der Apostel abgehoben, sondern durch die weite, klare Landschaft ihnen nahegebracht. Durch die Richtung seines Zuges aus der Tiefe kommend zur Steinbrücke hin, ist er den Aposteln in ihrem Liegen und auf Christus Führen wie entgegengesetzt, und Christus wirkt als Ziel seines Eindringens vor dem ansteigendem Gebetshügel wie gefangen. An der Stelle nun angelangt, von der aus Christus in Sichtweite erscheint, wirkt Judas, indem er sich zu den Soldaten umwendet und mit ihnen spricht, als würde er ihnen noch nähere Erläuterungen über das von ihm geplante Vorgehen geben.

In der Darstellung von Pietro Perugino ist Judas vom Aussehen her als schlanker Jüngling charakterisiert. Er leitet eine Schar von Hohenpriestern auf ihrem Weg zu Christus, der hier aber nicht vorerst zu den drei schlafenden Aposteln führt, sondern direkt auf Christus zu. Dieser kniet auf einem einzeln sich in der Mitte erhebenden Felsen und betet.

Judas ist in dieser Darstellung weniger als Anführer der Häscher hervorgehoben, denn sie haben mit ihren Soldaten die

Gebetsstelle umringt. Er erscheint vielmehr gestalterisch in seinem leichtfüßigen Heraneilen, das sich so deutlich von dem schweren Liegen der schlafenden Apostel unterscheidet, durch die weite Schrittstellung und die gegeneinandergesetzte Haltung der Rechten mit dem Geldbeutel und des linken Armes dem über ihm vom Himmel herabschwebenden Engel gleichgesetzt. Dieser bestätigt mit dem Kelch das Opfer Christi, zu dessen Erfüllung Judas durch den Verrat beiträgt.

In beiden Werken des Gebetes am Ölberg von Giovanni C a n a v e s i o führt Judas den Zug der Hauptleute und Soldaten zu dem Garten Gethsemane, in dem, von den Aposteln etwas entfernt, Christus kniet und betet. Dieser Ort ist durch Steinmauern und Holzzäune genau abgegrenzt, sodaß das Herankommen des Verräters als Vordringen an den geheimen Ort erscheint. Judas befindet sich darin dem sandigen, dünnen Boden verbunden, während die Apostel zusammengekauert auf einer Blumenwiese schlafen und Christus mit dem herabschwebenden Engel durch den Felsen und die Baumkrone begrenzt sind.

In beiden Werken ist der Verräter bereits am Ort angelangt und zeigt den nachfolgenden Häschern mit seiner ausgestreckten Hand den Aufenthalt Christi an, in der anderen hält er dabei den Geldbeutel umklammert. während er in der späteren Fassung die Gefolgsleute direkt zu Christus führt, wirkt Judas in der Darstellung von Briga durch den aufragenden Felsen in seiner Richtung auf Christus zu beschränkt und durch die abfallende Kontur des Felsens den Aposteln verbunden. Dabei fällt er in seinem Verhalten vor allem in Gegensatz zu Johannes auf, der in seinem ruhigen und friedlichen Schlaf das Vorzeigen des Gesuchten wie eine Anklage erscheinen läßt.

Zusammenfassung

Im Gegensatz zur Darstellungsweise des Judas beim "Einzug in Jerusalem", wo er sich durch äußere Merkmale wie den andersartigen Heiligenschein von der Gruppe der Apostel unterschieden hatte, wird er hier in seinem Äußeren von der ihm folgenden Gruppe der Häscher hauptsächlich durch sein langes, den Aposteln eigenes Gewand betont und auf diese Weise als Anführer des Gefolges kenntlich gemacht. Er geht in allen Darstellungen an der Spitze des Zuges, steht aber in unterschiedlicher Beziehung zu den Häschern; sie reicht von einer lockeren, persönlichen Auseinandersetzung bis zur Rolle des allein voranschreitenden selbständigen Anführers, der sich durch Zurückwenden der Nachfolge versichert.

Die Leistung des Judas ist mit Ausnahme der Darstellung Peruginos darin zu sehen, daß der Zugang zu Christus nur durch die ihm als Apostel eigene Kenntnis des Ortes erreicht werden kann und darin bestätigt ist, daß die Apostel darauf schlafend vorgefunden werden. Die Betonung dieser individuellen Tat und der damit verbundenen Belohnung ist bei Judas selbst verdeutlicht, der sich einmal als Urheber seines Tuns bekräftigt oder wie z.B. bei Canavesio mit dem prallgefüllten Geldbeutel in der Hand auftritt. Ist in einigen Darstellungen seine Erfahrung bei der Bewältigung landschaftlicher Hindernisse und verborgener Wege bedeutsam, so liegt bei anderen seine Tat im unmittelbaren Eindringen am geheimen Ort und einzig bei Canavesio in der Preisgabe Christus selbst.

H. Verrat des Judas ⁹¹⁾

I. Annäherung des Judas.

I.A. Annäherung des Judas (von links kommend).

Pietro Lorenzetti. Tätig 1305 - 1348. Assisi, S. Francesco.
Fresko, um 1326.

Anonymus. Bez. als Meister von Perugia. Florenz, Privat-
sammlung. Tafel, 14. Jahrhundert. ⁹²⁾

Anonymus. Viboldone, S. Pietro. Fresko, 1349. ⁹³⁾

Niccolo di Pietro Gerini. Erw. 1368, gest. 1451. Empoli,
Pinakothek. Tafel.

Mariotto di Nardo. Ca. 1394 - 1424. Versteigerung Berlin,
1917. Tafel.

Fra Angelico. Geb. 1387, gest. 1455. Florenz, S. Marco,
33. Zelle. Fresko, 1445.

I.B. Annäherung des Judas (von rechts kommend)

Anonymus. Como, S. Abbondio. Fresko, um 1343. ⁹⁴⁾

Serafino di Serafini. Geb. um 1450, gest. 1530. Piacenza,
Dom. Tafel, 1369.

Anonymus. Rom, Vatikanische Pinakothek. Tafel, 14. Jahr-
hundert. ⁹⁵⁾

Cosimo Rosselli. Geb. 1439, gest. 1507. Rom, Sixtinische
Kapelle. Fresko, 1481 - 1482.

Ercole di Roberti. Ca. 1450 - 1496. Dresden, Gemäldegalerie.
Tafel, 1482.

II. Kuß des Judas.

II.A. Kuß des Judas (von links kommend).

Duccio di Buoninsegna. Geb. um 1255, gest. 1319. Siena, Dommuseum. Tafel, 1308 - 1311.

Ugolino da Siena. Erw. 1317 - 1327. London, Nat. Gallery. Tafel.

Pietro Cavallini. Erw. 1273 - 1308. Neapel, Sta. Maria di Donna Regina. Fresko, nach 1300.

Paolo Veneziano. Nachweisbar 1333 - 1358. Venedig, Akademie. Tafel.

Pacino di Buonaguida. Erwähnt 1303 - 1339. Tuscon, University. Tafel.

Pacino di Buonaguida. Erwähnt 1303 - 1339. Florenz, Akademie. Tafel, 1308 - 1311.

Anonymus. Schule von Verona. Verona, Museo Civico. Tafel, 96) erste Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Anonymus. Bez. als Meister von San Martino alla Palma. Göttingen, Privatsammlung. Mitte des 14. Jahrhunderts. 97)

Anonymus. Bez. als Pseudo Baronzio. Valdagno. Privatsammlung. Tafel, um 1360. 98)

Anonymus. Schule von Padua. Bologna, Pinakothek. Fresko, 14. Jahrhundert. 99)

Guariento di Arpo. Erwähnt 1338 - 1370. Wien, Sammlung Czernin. Tafel.

Giusto di Menabuoi. Geb. 1320/1330, gest. 1387/1393. Padua, Baptisterium. Fresko, 1376 - 1378.

Taddeo di Bartolo. Um 1362 - 1422. Montepulciano. Tafel, 1401.

Agnolo Gaddi. Erw. 1369 - 1396. Florenz, S. Miniato al Monte. Tafel.

Lorenzo Monaco. Ca. 1370 - 1425. Florenz, Uffizien. Tafel.

Mariotto di Nardo. Ca. 1394 - 1424. Florenz, Sta. Maria Novella. Fresko.

Anonymus. Montiglio, Schloßkapelle. Fresko, 14. Jahrhundert. 100)

Anonymus. Bez. als Meister der "Kreuzigung von Pedrola". Albi. Tafel, 1345. 101)

Stefano di Giovanni Sassetta. Geb. 1392, gest. 1450. Siena, Pinakothek. Tafel.

Lorenzo Vecchietta. Geb. um 1412, gest. 1480. Siena, Pinakothek. Tafel, 1445.

Giovanni di Corraduccio. Trevi, Pinakothek. Tafel, Frühes 15. Jahrhundert.

Fra Angelico. Geb. 1387, gest. 1455. Florenz, Museo di San Marco. Tafel, 1435.

Giovanni Canavesio. Erwähnt 1455 - 1492. Peillon. Fresko, 1483.

Giovanni Canavesio. Erwähnt 1455 - 1492. Briga, Madonna della Sorgente. Fresko, 1492.

II.B. Kuß des Judas (von rechts kommend)

Giotto di Bondone. Ca. 1267 - 1337. Padua, Capp. degli Scrovegni. Fresko, 1303 - 1305.

Anonymus. Künstler aus dem oberitalienischen Raum. London, Versteigerung 1967. Tafel, 14. Jahrhundert. 102)

Paolo Veneziano. Nachweisbar 1333 - 1358. Triest, Sta. Chiara. Tafel, 1318 - 1328.

Barna da Siena. Tätig erste Hälfte 14. Jahrhundert. Gest. 1351. San Gimignano, Sta. Maria Assunta. Fresko.

Anonymus. Bez. als Meister der "Anbetung von Parry". Venedig, Akademie. Tafel, 14. Jahrhundert. 103)

Anonymus. Schule von Rimini. Faenza, Pinakothek. Tafel, um 1345. 104)

Giovanni d'Asciano. Asciano, S. Francesco. Fresko, um 1360.

Anonymus. Pomposa, Sta. Maria. Fresko, um 1360. 105)

Giovanni Baronzio. Tätig um die Mitte des 14. Jahrhunderts. Urbino, Galleria Nazionale. Tafel, 1345.

Giovanni da Milano. Erwähnt 1346 - 1369. Prato, Galleria Comunale. Tafel.

Niccolo di Tommaso. Tätig ca. 1343 - 1376. Rom, Vatikanische Pinakothek. Tafel.

Anonymus. Altomonte, Sta. Maria della Consolazione. Tafel, ca. 1410. 106)

Bartolomeo di Tommaso da Foligno. Erwähnt 1425 - 1455. Rom, Vatikanische Pinakothek.

Evangelium secundum Matthaeum

- 26;47 Adhuc eo loquente, ecce Iudas, unus de duodecim, venit et cum eo turba multa cum gladiis et fustibus missi a principibus sacerdotum et senioribus populi.
- 48 Qui autem tradidit eum dedit illis signum dicens: Quemcumque osculatus fuero, ipse est, tenete eum.
- 49 Et confestim accedens ad Iesum dixit: Ave, Rabbi. Et osculatus est eum.
- 50 Dixitque illi Iesus: Amice, ad quid venisti? Tunc accesserunt et manus iniecerunt in Iesum et tenuerunt eum.

Evangelium secundum Marcum

- 14;43 Et, adhuc eo loquente, venit Iudas Iscariotes, unus de duodecim, et cum eo turba multa cum gladiis et lignis a summis sacerdotibus et scribis et senioribus.
- 44 Dederat autem traditor eius signum eis dicens: Quemcumque osculatus fuero, ipse est, tenete eum et ducite caute.
- 45 Et, cum venisset, statim accedens ad eum ait: Ave, Rabbi; et osculatus est eum.
- 46 At illi manus iniecerunt in eum.
- 47 Unus autem quidam de circumstantibus educens gladium percussit servum summi sacerdotis et amputavit illi auriculam.
- 48 Et respondens Iesus ait illis: Tanquam ad latronem existis cum gladiis et lignis comprehendere me.
- 49 Cotidie eram apud vos in templo docens, et non me tenuistis; sed ut impleantur Scripturae.
- 50 Tunc discipuli eius relinquentes eum omnes fugerunt.

Evangelium secundum Lucam

- 22;47 Adhuc eo loquente, ecce turba; et qui vocabatur Iudas, unus de duodecim, antecedebat eos et appropinquavit Iesu, ut oscularetur eum.
- 48 Iesus autem dixit illi: Iuda, osculo Filium hominis tradis?
- 49 Videntes autem hi, qui circa ipsum erant, quod futurum erat dixerunt ei: Domine, si percutimus in gladio?
- 50 Et percussit unus ex illis servum principis sacerdotum et amputavit auriculam eius dexteram.
- 51 Respondens autem Iesus ait: Sinite usque huc. Et, cum tetigisset auriculam eius, sanavit eum.

Evangelium secundum Ioannem

- 18;1 Haec cum dixisset Iesus, egressus est, cum discipulis suis trans torrentem Cedron, ubi erat hortus, in quem introivit ipse, et discipuli eius.
- 2 Sciebat autem et Iudas, qui tradebat eum, locum: quia frequenter Iesus convenerat illuc cum discipulis suis..
- 3 Iudas ergo, cum accepisset cohortem et a pontificibus et pharisaesis ministros, venit illuc cum lanternis et facibus et armis.
- 4 Iesus itaque sciens omnia, quae ventura erant super eum, processit et dixit eis: Quem quaeritis?
- 5 Responderunt ei: Iesum Nazarenum. Dicit eis Iesus: Ego sum. Stabat autem et Iudas, qui tradebat eum, cum ipsis.
- 6 Ut ergo dixit eis: 'Ego sum', abierunt retrorsum et ceciderunt in terram.
- 7 Iterum ergo interrogavit eos: Quem quaeritis? Illi autem dixerunt: Iesum Nazarenum.

Der Verrat des Judas steht in den Berichten des Neuen Testaments in unmittelbarem Zusammenhang mit der Gefangennahme; auch in der Malerei sind diese aufeinanderfolgenden Ereignisse meist kombiniert.

Die Berichte der vier Evangelien unterscheiden sich deutlich bei der Schilderung dieser Szene voneinander: Christus wird bei Matthäus, Markus und Lukas durch den Kuß des Judas als derjenige bezeichnet, der im Auftrag des Hohen Rates gesucht wird; bei ersterem wird vom Kuß selbst berichtet, die letzteren erwähnen das Herannahen des Verräters in der Absicht, Christus zu küssen. Bei Matthäus und Lukas richtet Christus anschließend das Wort an Judas, Markus schildert lediglich die Ergreifung Christi. Bei Johannes bezeichnet sich Christus selbst als Jesus von Nazareth, was das Niederfallen der Häscher zur Folge hat. Die Episode, bei der ein Apostel einem Knecht ein Ohr abschlägt, ist allen vieren gemeinsam, bei Johannes ist es Simon Petrus und der Knecht Malchus, bei Lukas wird darüber hinaus noch die Heilung des Knechtes berichtet. Matthäus und Markus berichten in der Folge von der Flucht der Apostel, bei der, nach Markus, ein Jüngling sein Gewand in den Händen der Verfolger zurückließ, als sie nach ihm greifen.

Die Künstler des behandelten Zeitraumes zeigen meist den Judasverrat und die Gefangennahme; die Szenen werden also zeitlich nicht unterschiedlich aufgefaßt, sondern als gleichzeitig stattfindend wiedergegeben. Der Judasverrat ist entweder durch den Kuß oder die Annäherung an Christus bzw. die Umarmung verdeutlicht, während die Gefangennahme durch die eng um Christus herumstehenden Häscher verbildlicht wird, die zum Teil bereits Hand an ihn legen. Lediglich bei Fra Angelico, der auch das Stürzen der Häscher als Reaktion auf die Kenntlichmachung Christi darstellt, gibt beide Szenen getrennt voneinander als selbständiges Thema eines Bildes wieder.

Ebenso wie die Darstellungen des Letzten Abendmahles wurden auch diese Bilder in zwei Hauptteile gegliedert: Der erste gibt den Judasverrat darstellerisch in der Annäherung des Judas an Christus, der zweite den Kuß des Judas, wie es in der Berührung des Antlitzes Christi mit dem Mund, aber auch in der Vereinnahmung des Christus durch Judas gegeben ist, wieder. Eine weitere Unterteilung ergibt sich durch den Sachverhalt, daß Judas von links oder von rechts an Christus herantritt, beziehungsweise dabei nach links und nach rechts ins Profil gewendet ist.

I. Annäherung des Judas

I.A. Annäherung des Judas (von links kommend).

Die früheste Darstellung des Judasverrates, in der Judas von der linken Seite an Christus herantretend wiedergegeben ist, ist die von Pietro Lorenzetti.

Das Fresko zeigt eine große Schar von Hauptleuten, Häschern und Soldaten, die in den Garten Gethsemane eingedrungen sind, unter dessen Eingangsgatter ein Hauptmann und ein Hohepriester stehen, von denen der letztere mit ausgestreckter Hand den Befehl erteilt, dem Verräter zu folgen und denjenigen, der von ihm als der Gesuchte gekennzeichnet wird, gefangenzunehmen.

Während die Menge der Verfolger dicht aneinander gedrängt Christus von allen Seiten umstellt und Hand an ihn legt, tritt Judas wie unabhängig von dem Gedränge, in gebeugter Haltung mit zwischen den Schultern eingezogenem Kopf, an Christus heran. Dabei verstellt er ihm mit seinem rechten Fuß den Weg und drückt ihm die Rechte voll auf die Brust.

Sind zu beiden Seiten Menschen in freier Landschaft wiedergegeben, so die Schar der Soldaten und Krieger, die in den

Garten Gethsemane herabziehen oder die Apostel, die zwischen den Felsspalten den Berg hinanflüchten, ist die Mitte mit Judas wie von den Felsen eingeschlossen und hat bei Judas in dem auf Christus zuführenden Geschehen den tiefsten Punkt in der Bewegungskette erreicht. Judas hebt sich in seinem freien Herantreten von der Mauer der Verfolgerschar deutlich ab und wird darin darstellerisch von den bedrohlich erhobenen Fackeln und Lanzen bis zu Christus geleitet, ein Impuls, der den Verräter auch in dem aufragenden Fels im Hintergrund begleitet. Er steht in seinem mächtigen, dumpfen Auftreten, wie es über den gedrungenden Körper hinaus noch durch den breitfallenden Mantel betont wird in starkem Gegensatz zu Christus und zeigt aber eine gewisse Entsprechung zu Petrus: Christus hebt sich in seinem ruhigen Stehen hoheitsvoll ab und wirkt durch das von Judas abgewendete Gesicht wie unberührt von der Annäherung des Verräters, während Petrus in Richtung Christi diesen gegen Malchus verteidigt. Petrus tritt dabei ebenso kraftvoll auf wie Judas, aber ohne jene lastende Schwere, die die Bewegung des Verräters charakterisiert. Sie erweckt den Anschein, als ob er suche, seinen Plan erfüllend, Christus zu kennzeichnen, dabei aber die Gegenüberstellung mit diesem ängstlich meide.

Eine Tafel der Schule von P e r u g i a gibt die Gefangennahme Christi und den Judasverrat als wildbewegtes Geschehen wieder, in dem Judas, von jugendlichem Aussehen, an der Spitze einer Horde von Soldaten heraneilt. Er hat im Laufen schon die Arme nach Christus ausgestreckt und drängt sich an ihn heran um ihn zu küssen. Dicht hinter ihm stürmen die Krieger mit Lanzen und Speeren herbei. Im gleichen Bewegungsstrom, vergleichsweise ohne durch das lange Gewand wie Judas behindert zu sein, stürzen sie auf Christus vor, der sich dem ganzen Ansturm entgegenstellt und ihn damit von den Aposteln in seinem Rücken fernhält, die von den Soldaten bereits am Gewand festgehalten werden.

Auf dem Fresko in V i b o l d o n e hat Christus, als Judas an ihn herantritt, beide Arme begrüßend nach ihm ausgestreckt, ihn zu empfangen. Judas hält Christus an den Schultern umfaßt und blickt dabei zu ihm empor. Damit führt er zur Gefangennahme Christi, die von einem Soldaten vorgenommen wird, der Christus an den Schultern packt, während er einen anderen Apostel im Begriff ist, abzuführen.

Judas ist in dieser Darstellung von der Anordnung her den Aposteln verbunden; während einer von ihnen sich schon auf der Flucht umwendet, hat Petrus im Rücken des Verräters Malchus zu Boden geworfen. Da dieser einen Helm trägt und durch seinen Panzer voll geschützt ist, könnte man annehmen, daß dessen argwöhnischer Blick und das gezückte Schwert wie fragend auf Christus gerichtet sind.

In diesem Bild wird das Motiv für die Tat des Verräters durch die drei Hohenpriester angedeutet, die etwas abseits stehend das Geschehen verfolgen und von denen einer wie kommentierend einen geschlossenen Geldbeutel in der Hand hält.

In der Tafel des Niccolo di Pietro G e r i n i ist das Geschehen durch eine große Schar von Kriegern bestimmt, die wie unabhängig von Judas Christus umringt haben. Während ein Soldat aus dem Gedränge Christus mit einem straff angezogenen Strick gefangenhält und ein anderer im Rücken des Judas wie zum Schutz Schild und Speer bereit hält, tritt Judas an Christus heran. Durch die gebeugte Körperhaltung, die Judas bei der Annäherung einnimmt, hat es den Anschein, als fürchte er die Gegenüberstellung mit Christus und von diesem, wie er ihn eng umfaßt und dabei den Weg verstellt, als Verräter entlarvt zu werden. Dieser Eindruck wird noch verstärkt, da Christus unberührt von den Zugriffen der Verfolger und seiner eigenen Handlung, mit der er Petrus Einhalt gebietet, zu ihm herabblickt.

Judas ist hier in besonderer Beziehung zu Petrus gesetzt und mit ihm darin zu vergleichen, als beide zu Seiten Christi in ihrer Handlungsweise durch ihre räumlich hervortretenden Bewegungen und die reiche Faltengebung ihrer Gewänder betont werden.

In dem Werk von M a r i o t t o d i N a r d o ist Christus von Gestalt her kleiner und zierlicher als alle anderen wiedergegeben, sodaß Judas in dieser Gegenüberstellung als der Mächtigere erscheinen muß. Er tritt vor den drei wie spallierstehenden Soldaten an Christus heran und ist dabei in größter Unterwürfigkeit nach vorne gebeugt, indem er Christus mit scheinbar umsorgender Zärtlichkeit umarmt, um ihn als den Gesuchten zu kennzeichnen, darin wird er von einem jugendlichen Schergen unterstützt, der ganz anders als Judas mit Kraft auf Christus eindringt, durch seine Entfernung von Christus aber gerade das Vereinnahmende in der Handlungsweise des Verräters betont.

In dem Fresko von Fra A n g e l i c o haben die Soldaten unter Anwesenheit eines Hohenpriesters Christus umstellt, der in ihrer Mitte ruhig steht und sich dem Verräter zuwendet. Christus ist darstellerisch durch den aufragenden Baum von dem Soldaten, der ihn mit ausgestreckten Armen umfaßt, abgehoben, sodaß Judas allein in die körperliche Nähe vordringt. Judas tritt, gefolgt von einem Soldaten, der hinter ihm herschreitet und einsatzbereit ein langes Schwert in seiner Rechten hält, von der Seite kommend vor Christus hin. Indem er sich Angesicht zu Angesicht vor Christus stellt und ihn umarmt und zu küssen sucht, verwehrt er ihm jeden weiteren Schritt und liefert ihn dadurch zusätzlich zu dem Erkennungszeichen den Soldaten aus.

Die Art, in der sich Judas ruhigen Schrittes Christus nähert steht wieder in deutlichem Gegensatz zum Verhalten des Petrus, der sich um der Verteidigung Christi willen in wüstem Kampf

eines Soldaten bemächtigt hat.

I.B. Annäherung des Judas (von rechts kommend)

In dem Fresko von San A b b o n d i o sind Christus und Judas einander zugewendet; während Judas besitzergreifend seine Linke um Christus legt und den Kopf zu ihm erhoben hat um ihn als den Gesuchten zu küssen, steht Christus ruhig, ihn erwartend da und blickt zu ihm herab. Dicht hinter ihnen stehen Soldaten und Hauptleute. Sie alle sind mit Helmen und Rüstungen bekleidet und suchen sich hinter ihren aufgestellten Schilden zu schützen und Christus dabei auf engem Raum zu umstellen. Einer dieser Häscher hat vom Rücken her Christus an der Schulter ergriffen und das Schwert bedrohlich gegen ihn gezückt. Darstellerisch begrenzt er damit ebenso wie Malchus, der mit seinem Knüppel vor die Füße Christi gefallen ist, Christus, sodaß es den Anschein hat, als unterstützen sie die Kennzeichnung durch den Verräter, indem sie Christus den Weg versperren.

In der Tafel von Serafino di S e r a f i n i tritt Judas mit einer Horde von Soldaten auf die Apostel und Christus zu, der sich ihnen bereitwillig zuwendet. Judas, ganz der Verfolgerschar eingeschrieben, führt einen der finster dreinblickenden Soldaten am Gürtel herbei, der mit ausgestrecktem Arm über Judas hinweg nach Christus greift. Während dieser Soldat es vorzieht, aus sicherer Entfernung auf sein Opfer einzudringen, nähert sich Judas umso vertrauensvoller an Christus an, um ihn mit demütigem Blick und unterwürfigem Lächeln zu küssen.

In der Darstellung eines Passionspolyptichon in R o m ist Christus von allen Seiten von Hauptleuten und Soldaten umringt, die ihn von rückwärts auf Geheiß einiger abseits stehender Hohenpriester gefangennehmen, während Christus wie unberührt davon Petrus Einhalt gebietet. Judas kommt in seiner

Handlung weniger Bedeutung zu, er tritt aus engster Nachbarschaft mit den Verfolgern hervor, dicht an Petrus vorbei und Christus in den Weg, damit er ihn als den Gesuchten kennzeichnen könne.

An dem Fresko des Cosimo Rosselli fällt auf, daß mit Judas auch das gesamte Gefolge der Hauptleute mit Ausnahme des Malchus hinter Christus steht. Wie auch Judas hat sich ein Soldat daraus gelöst und hat vom Rücken her Christus um die Leibesmitte gefaßt. Während dieser sich im Oberkörper zurücklehnt und auf diese Weise etwas von Christus distanziert erscheint, drängt sich Judas umso näher an Christus heran, legt dabei von rückwärts den Arm um dessen Schultern und sucht, über die Spanne der Schulter hinweg, sein Gesicht dem Antlitz Christi zu nähern, um ihn zu küssen.

Der vertrauensvoll wirkende Umgang zwischen Christus und Judas, aus dem sich Christus in seiner Haltung vom Verräter etwas zurücksetzt, steht hier in bedeutungsvollem Kontrast zu der brutalen Rauferei zwischen Petrus und Malchus, die sich um der Verteidigung Christi willen entfacht hat und läßt das Gehabe des Judas umso gewandter auf Christus bezogen erscheinen.

In der Darstellung des Ercoli di Roberti trennen zwei Felsen die Begebenheit von der Szene des Ölberges ab. Während die Häscher und Soldaten auf Christus zustürmen und eine weitere Gruppe von Pharisäern herbeieilt um den Ort mit Lampen und Fackeln zu beleuchten, tritt Judas in wie tänzerischem Schritt an Christus heran. Er hat den Arm in der Weise um Christus gelegt, daß es den Anschein hat, als würde er sich ihm liebevoll nähern. Dabei greift er aber im Rücken Christi nach einem Strick, den ihm ein Soldat reicht, um auf diese Weise über den Verrat hinaus auch zur Gefangennahme Christi beizutragen.

Christus und Judas heben sich hier durch ihre gemessen aufeinander zuführenden Bewegungen ¹⁰⁷⁾ von den heftigen Kriegern und Häschern ab und auch von Petrus, der wild auf sein Opfer einschlägt. Indem sich Christus und Judas in gleicher Weise aufeinander annähern, wirken sie mit ihren ineinander verschlungenen Gliedern und den zueinander geneigten Köpfen aufs Innigste vereint, sodaß das Verhalten des Verräters deutlich in seiner Heuchelei zu erkennen ist.

Judas hat auf dieser Darstellung wie die anderen Apostel und auch Christus keinen Heiligenschein. Er hebt sich in seinem Äußeren durch eine etwas dunklere Hauttönung, die langen, in einzelnen Strähnen auf den Schultern liegenden tief-schwarzen Haarzotteln ab, die die markanten Züge seines Gesichts mit der scharf hervorspringenden Nase und dem geisbartähnlichen Kinnbart hervorheben.

II. Kuß des Judas.

II.A. Kuß des Judas (von links kommend).

Die früheste Darstellung des Judasverrates, wie er durch den Kuß verbildlicht ist, ist die Darstellung von Duccio di Buoninsegna. Duccio verlegt die Szene in eine felsige Landschaft, in der vier Bäume aufragen und die den flüchtenden Aposteln in einem sich darin erhebenden Berg Schutz bietet. Christus ist im Rücken von der Meute der Soldaten, Häscher und Hohenpriester umringt, von denen einige mit hoch-erhobenen Fackeln dem Ort Licht spenden und nur darauf bedacht sind, den Gesuchten gekennzeichnet zu sehen, um ihn gefangenzunehmen. Wie unberührt von diesem Gedränge steht Christus ruhig und hat die Rechte erhoben, um Petrus Einhalt zu gebieten, der sich aus seiner Nähe entfernt hat, um nach Malchus zu schlagen. Hinter Petrus tritt eilenden Schrittes Judas hervor und an Christus heran. Während er sich in scheinbarer Unterwürfigkeit an Christus anschmiegt, verstellt er ihm

mit dem Fuß den Weg. Dabei greift er, Rücksicht auf die Handlung Christi nehmend, mit seiner Rechten unterhalb des Armes Christi hindurch und preßt das Gesicht an das Antlitz Christi und blickt mit listigem Blick zu ihm empor.

Im Gegensatz zu Christus, der in seinem ruhigen Stehen durch einen der Bäume, der in seinem Rücken über ihm emporragt, betont wird, fällt die heftige Bewegung der Apostel umso mehr auf. Judas ist durch die Richtung seines Herantretens zu den Flüchtenden in Beziehung gesetzt und bildet zugleich ein Pendant zu Petrus. Ihrer beider Bewegungsrichtungen werden von einem Ausgangspunkt, wie er in dem hinter ihm stehenden Hohenpriester zu erkennen ist, erfaßt. Dieser verstärkt den Eindruck des Herbeidrängens des Judas, da er im Rücken des Judas, ruhig stehend, nach Christus greift.

Die Tafel des U g o l i n o da Siena zeigt in der Auffassung des Verräters große Ähnlichkeit zu der von Duccio. Die Verbindung des Judas zu Petrus und zu den Hohenpriestern dahinter ist fast identisch, Judas ist jedoch statt des Schergen ein Soldat zur anderen Seite Christi gegenübergestellt, der Hand an diesen legt. Judas wirkt in seiner Annäherung ähnlich wie bei Duccio auf Christus ausgerichtet, es fehlt aber in dieser Darstellung das über die Handlung hinaus scheinbar Unterwürfige in seinem Verhalten.

In der Darstellung von Pietro C a v a l l i n i tritt Judas, gefolgt von Malchus und hinter diesem Petrus, aus einiger Entfernung an Christus heran und an einer unübersehbaren Menge von Hohenpriestern, Soldaten und Gefolgsleuten vorbei, die an seinem Tun regen Anteil nehmen.

Im Gegensatz zu Petrus, der in aufrechter Haltung mit ausgestreckten Armen das Messer führt und Malchus, der Judas Hilfe leistet, indem er ihm den Strick hinterher reicht, drängt Judas mit dem ganzen Körper zu Christus und beugt sich

weit nach vor, um ihn zu umarmen. Im Kuß zieht er Christus an sich heran und löst ihn aus der Gruppe der um ihn Herumstehenden.

Auffallend an dieser Darstellung ist, daß die Bewegungsrichtung nicht allein Judas vorbehalten ist, sondern dieselbe in ihrem Impuls auf Christus zu als Steigerung derjenigen von Petrus und Malchus zu erkennen ist.

In der Darstellung von Paolo Venezia ist Christus von Soldaten umstellt, die sich ihm in engen Reihen genähert haben. Sie greifen bereits nach seinem Gewand, bewahren dabei aber eine gewisse Distanz zu Christus, die nur durch Judas durchbrochen wird: Er tritt vom Rücken her an Christus heran, nähert sich dabei in eindringlicher Weise an Christus an und küßt ihn, während er mit der Rechten einen Soldaten heranleitet.

Judas ist hier von der Gestaltung mit Christus aus den sie im Halbkreis umgebenden Soldaten abgehoben, in deren Reihen Petrus dagegen, der mit dem Messer nach Malchus greift, voll eingegliedert ist.

In der Tafel des Pacino di Buonaquida tritt Judas ganz in der Nähe Petri hervor und drängt sich vor den Soldaten an Christus heran. Indem er beim Kuß mit langgestrecktem Hals und aufwärts gerichtetem Blick mit beiden Händen dessen Schultern umfaßt hat, hat es den Anschein, als wolle er Christus festhalten. Dadurch wirkt er bei der Kennzeichnung besonders eindringlich, während die Häscher bereits Hand an Christus legen und im Begriff sind, Christus abzuführen.

Die zweite Darstellung von Pacino di Buonaquida ist vom Format her einem Rundbild eingeschrieben. Die Soldaten sind hier in voller Rüstung an Christus herangetreten und stürmen mit ihren Waffen in der Hand auf die Anhöhe hinauf, auf der

sich Christus befindet. Judas ist ganz im Schutz dieser Gruppe gekommen und hat impulsiv und besitzergreifend Christus seine Rechte um den ganzen Oberkörper gelegt, während er ihn küßt.

Judas wirkt hier im Gegensatz zu den kräftig ausholenden Soldaten und auch zu Christus von der Statur her schwächer. Dies zeigt sich auch in der Umarmung mit Christus, wo er den Kopf heben muß, um Christus küssen zu können.

Die Darstellung eines unbekannten Künstlers der Schule von Verona gibt Christus und Judas einander im Profil gegenüberstehend wieder. Judas, aufs Engste gefolgt von den Häschern, die wie zu seiner Verstärkung hinter ihm stehen, ist auf Christus zugetreten. Er hält ihn mit ausgestreckten Armen umfaßt und blickt zu ihm empor um ihn zu küssen.

In diesem Werk, das in ganz besonderer Weise an das Fresko von Giotto erinnert, ist Judas aber von links nach rechts auf Christus zustrebend gezeigt, sodaß hier das Eindringen des Verräters auf Christus betont ist, der sich ihm und den Nachfolgenden erwartend entgegenstellt. Die Verbindung des Judas zu Christus ist hier nicht eine die inhaltliche Auseinandersetzung betonende, und ist nicht wie bei Giotto eine Christus mit dem Mantel vollständig vereinnahmende, sondern der Verräter ist entschieden auf die Kennzeichnung ausgerichtet.

In der Darstellung des Meisters von San Martino alla Palma ist Christus von einem Haufen von Soldaten umringt, die dicht aneinandergedrängt an der Kennzeichnung teilnehmen: Judas ist an Christus herangetreten und drängt sich direkt in dessen geöffnete Arme, ohne Rücksicht auf das Wirken Christi zu nehmen, der mit ausgestreckter Hand Petrus Einhalt gebietet. Während Christus vom Rücken her von den Häschern überwältigt wird, bedrängt ihn Judas von vorne um seinen Plan

auszuführen und ihn zu küssen.

Die Tafel eines unbekannten Künstlers, mit dem Notnamen P s e u d o - B a r o n z i o bezeichnet, zeigt Christus beim Verrat von einer Traube von Hauptleuten, Häschern und einem Hohenpriester zu Pferd umgeben, in deren Gemeinschaft Judas herangetreten ist. Indem er sich an Christus heran-drängt und ihn mit weit nach vor gestrecktem Kopf küßt, hat er sich dabei zugleich in brutaler Weise seines Armes be-mächtigt. Damit liefert er Christus nicht nur den Verfolgern aus, sondern leistet aktive Beihilfe an der Gefangennahme, zu der der Hohenpriester in Anschluß an die Kennzeichnung durch Judas den Befehl gibt.

In dem Fresko eines unbekannten Meisters der Schule von P a d u a ist Christus bereits gefangengenommen und hat sei-ne gefesselten Hände vor den Leib gekreuzt. Indem er ganz ruhig steht und wie den Kuß erwartend sich der Umarmung des Verräters hingibt, ist Judas in seinem Herandrängen ganz un-berührt davon und nur darauf ausgerichtet, ihn mit dem Kuß als den Gesuchten zu kennzeichnen.

Im Gegensatz zu anderen Personen sind bei Christus und Judas ihre Gesichter ganz zu sehen, bei Soldaten und Hohenpriestern sind sie aber durch Kappen oder Helme bedeckt. Dadurch kommt die Beziehung zwischen Judas und Christus und darin vor al-lem der Kontrast zwischen gierigem Herandrängen und dem Dul-den des Kusses zur Geltung.

In dem Bild des G u a r i e n t o d i A r p o kommt Judas in seiner Annäherung an Christus von der Seite der Apostel, die von den Soldaten in unterschiedlicher Weise bedroht werden. Im Gegensatz zu Petrus, der seinem Gegner als offener Feind gegenübertritt und brutal auf ihn einschlägt, nähert sich Judas in Vertrautheit an Christus an: Mit leicht gebeugtem Knie herantretend, schmiegt er sich an ihn an, küßt ihn und

hat beide Arme wie sehnsüchtig nach Christus ausgestreckt, der ihn in der gleichen freundschaftlichen Weise mit offenen Armen empfängt und ihn dabei mit seinen Händen zu stützen scheint.

Aus der engen Beziehung zwischen Judas und Christus sind die anderen Personen bei der Kennzeichnung ausgeschlossen; sie wirken eher zurückhaltend wie die abseits stehenden Hohenpriester, die über den Befehl zur Gefangennahme bedenken, wie es auch bei dem Soldaten, der Christus schon am Gewand ergriffen hat, in gleicher Weise zu sehen ist.

In dem Fresko von G i u s t o d i M e n a b u o i treten kaum übersehbare Scharen von Soldaten in Rüstungen mit drohend erhobenen Fackeln und Lanzen an die Apostel heran, die von den Massen zu einer Reihe zusammengedrängt, hinter Christus stehen und von diesem sich abwenden und zu flüchten suchen.

Judas ist losgelöst von den verfolgenden Soldaten und tritt vielmehr von der Gruppe der wie geheimnisvoll miteinander redenden Hohenpriester heran. Während in seinem Rücken Schergen mit Knüppeln bedrohlich auf die Apostel einzudringen trachten, tritt Judas vor Christus hin, beugt sich beim Kuß nach vor und legt seinen Arm um Christus. Dabei hat er ihn unverwechselbar in der Nähe der Apostel als den Gesuchten gekennzeichnet und sein Versprechen den Hohenpriestern, von denen einer zur anderen Seite Christi wie abwartend da steht, eingelöst.

In der Tafel von Taddeo di B a r t o l o ist Judas und die Schar der Häscher und Soldaten, von den Bergen herunterkommend, an den geheimen Aufenthaltsort Christi vorgedrungen und haben Christus von allen Seiten umstellt. Während die Gruppe der Apostel als dichtgedrängter Haufen von allen Seiten davon stiebt und auch Petrus sich von Christus weg über Malchus stürzt, tritt Judas an Christus heran und

vor ihn hin, sodaß er ihm den Weg versperrt.

Unter dem Vorwand der vertrauten Beziehung, wie sie den Aposteln vorbehalten ist und von den Flüchtenden angesichts der drohenden Gefahr durch die Verfolger mit Erregung wahrgenommen wird, drängt sich Judas heran und küßt Christus. Er hält ihn dabei mit seinen Armen fest umschlungen und für die Soldaten fest, die von allen Seiten auf ihn eindringen um ihn mit Stricken gefangenzunehmen.

Auffallend an dieser Darstellung ist, daß die Gruppe der Apostel vollständig vertreten ist und daß Petrus sich aus der Nähe Christi weg zu Malchus wendet um Christus zu verteidigen und damit den Verräter und auch einen weiteren Soldaten in seinem Rücken unbeschadet an Christus herantreten läßt.

Bei Agnolo G a d d i findet das Geschehen in einer wildzerklüfteten Landschaft statt. Die ganze Ebene vor den Bergen ist von der dichten Menge von Hohenpriestern, Soldaten und Häschern belagert. Von den Soldaten sind einige hinter dem Schutz ihrer vorgehaltenen Schilde an Christus herangetreten und greifen nach ihm.

Judas ist hier in seinem Äußeren besonders negativ charakterisiert. Er hat lange, dunkle Haare und einen schwarzen Spitzbart, der dem Gesicht besondere Härte verleiht. Er hat sich von der Gruppe gelöst und sich an Christus herangepircht und in seiner Umarmung ganz vereinnahmt.

In dem Bild von Lorenzo M o n a c o ist es deutlich der Verdienst des Judas, die große Schar der Häscher durch ein wildzerklüftetes Felsgebiet zum geheimen Aufenthaltsort Christi geführt zu haben. Er tritt, gefolgt von einem Soldaten, der sich auf Befehl des Hohenpriesters zur Gefangennahme desjenigen bereithält, der ihm vom Verräter gekennzeichnet wird, an Christus heran. Judas beugt sich in fal-

scher Unterwürfigkeit weit nach vor, preßt sein Gesicht an das Antlitz Christi, hat aber besitzergreifend beide Arme um ihn geschlungen und ihm mit seinem weiten Gewand den Weg versperrt. Dabei hat er Christus völlig überwältigt, der aber ungeachtet dessen Petrus befiehlt, von seinem Opfer abzulassen.

In dem Fresko von M a r i o t t o d i N a r d o ist Judas, aus der Schar der Soldaten kommend, an Christus herangetreten. Er drängt sich an Christus heran und sucht sich seiner zu bemächtigen, indem er ihn in Höhe der Leibesmitte umfaßt und im Kuß an sich heranzieht.

Nur Judas ist in dieser Darstellung auf die Kennzeichnung des Gesuchten ausgerichtet, denn die Hohenpriester und der Soldat, der Christus am Gewand ergriffen hat, sind ganz auf das Wirken Christi bezogen: Mit Verwunderung nehmen sie zur Kenntnis, daß Christus den Knecht der Hohenpriester, die ihm nach dem Leben trachten, zu schützen sucht, indem er mit ausgestreckter Hand Petrus Einhalt gebietet, anstatt sich gegen die körperliche Bedrängnis durch Judas zu befreien.

In dem Fresko von M o n t i g l i o ist Judas in ungestümer Art vor Christus hingetreten. Er hat ihn mit beiden Händen gepackt und sucht ihn mit dem ganzen Körper zu vereinnahmen. Dadurch beeinträchtigt er Christus in seiner Handlungsweise dermaßen, daß dieser wie kraftlos erscheint und der Verräter ihn einem Soldaten, der mit ausholender Geste nach ihm greift, entgegenführt.

In der Darstellung eines Künstlers mit dem Notnamen Meister der "Kreuzigung von Pedrola" bezeichnet, tritt Judas unbehelligt von Petrus, der an seinem Rücken Christus gegen Malchus verteidigt, an Christus heran. Leicht nach vorne gebeugt nähert er sich Christus und indem er ihn mit beiden

Händen umfaßt, hebt er den Kopf zu Christus empor um ihn zu küssen. Dabei wird er von Christus mit offenen Armen empfangen, der sich ihm wie zum Kuß entgegenneigt, sodaß von ihrer Umarmung Häscher und Soldaten ausgeschlossen sind. Obwohl Judas den Gesuchten damit gekennzeichnet hat, scheinen diese in Anschluß daran den Befehl des Hohenpriesters abzuwarten, bevor sie Christus vollständig gefangennehmen.

Judas ist in dieser Darstellung wieder den flüchtenden Aposteln und Petrus verbunden, der in seinem Rücken ausholt, um nach Malchus zu schlagen. In der Art, wie dieser davor zurückweicht und Petrus aufrecht stehend auf ihn eindringt, erscheint er in gewisser Weise distanziert von seinem Opfer und macht die enge Beziehung des Verräters mit Christus in ihrer scheinbaren Innigkeit deutlich.

In dem Werk von Stefano di Giovanni Sassetta haben die Apostel bis auf Petrus angesichts der Soldaten und Häscher Christus in wilder Flucht verlassen, der nun als Überbleibender dieser Gruppe gefangengenommen wird. Judas tritt ungeachtet der Handlung Christi mit weit ausholendem Schritt von vorne an Christus heran und dacht vor ihn hin um ihn zu küssen. Die Eindringlichkeit seiner Bewegung und die enge körperliche Nähe zu Christus verdeutlichen die Absicht, Christus als den Gesuchten zu kennzeichnen und indem er mit dem Kuß die Richtigkeit der Wahl der Soldaten bestätigt, zur Gefangennahme beitragen zu können.

An der Gestaltung des Judas fällt in diesem Werk auf, daß er mit lebhaftem Schritt, wie es die ausschwingenden Falten seine Gewandes verdeutlichen und es in ähnlicher Weise bei den anderen Aposteln zu sehen ist, auf Christus zutritt und sich in aufrechter Haltung steif an ihn herandrängt; Petrus dagegen und der Soldat, der Christus mit einem Strick gefangennimmt, haben sich aus der unmittelbaren Nähe Christi gelöst.

In der Darstellung von Lorenzo Vecchia kommt Judas mit einer Meute von Soldaten herbei, die die Apostel ungeachtet davonziehen lassen und nur auf Christus zustürmen. Sie haben Fackeln und Lanzen hoch über den Köpfen erhoben und Christus umringt. Judas ist ganz ihrem Ansturm verbunden und wird von einem Soldat mit bereitgehaltenem Schwert begleitet. Judas dringt gezielt auf Christus ein und küßt Christus, zugleich hat er besitzergreifend den Arm um ihn gelegt und verstellt ihm den Weg. Hierbei wird er von Malchus unterstützt, der mit seinem langen Schwert vor die Füße Christi gefallen ist.

Im Gegensatz zu Christus, der ruhig, offen dem Betrachter zugewendet steht und sich in keiner Weise der Gefangennahme widersetzt, sind die Apostel in wilder Aufregung vor den Häschern und Soldaten geflohen und blicken wie entsetzt auf den Verräter.

In der Darstellung des Giovanni di Corraduccio haben die Soldaten, die mit einer Schar von Häschern einen Berg heruntergezogen sind, Christus bereits umstellt. Christus nimmt, frontal von vorne wiedergegeben, einen breiten Raum ein, während die anderen zur dichtgedrängten Menge gefügt sind. Von den Aposteln ist lediglich Petrus in seiner Nähe verblieben, der Malchus zu Boden gezwungen hat. Ganz im Gegensatz zu der brutalen Verhaltensweise der Soldaten, die Christus mit aller Gewalt gefangennehmen und sich gegen ihn stemmen, um den Strick, mit dem sie seine Hände gefesselt haben enger anzuziehen, ist Judas vom Rücken her auf Christus zugetreten. Er hält Christus von rückwärts um die Schultern gefaßt und drängt sich mit dem ganzen Körper an Christus an, um ihn zu küssen und als den Gesuchten zu kennzeichnen.

In der Tafel des Fra Angelico war die Gruppe der Verfolger, die mit Judas an dem geheimen Aufenthaltsort

Christi angelangt sind, bei den Worten Christi, mit denen er sich als der Gesuchte zu erkennen gibt, niedergefallen und ist nun im Begriff, sich wieder aufzurichten. Judas ist als einziger von ihnen aufrecht stehengeblieben und tritt ohne Furcht vor den Aposteln, die bei Christus verblieben sind und von denen Petrus nach dem Schwert greift, von rückwärts an Christus heran. Dieser hat sich mit übereinandergekreuzten Händen bereits den Soldaten als der von ihnen Gesuchte gestellt, Judas bringt aber den Verrat zur Vollendung, indem er das Antlitz Christi mit beiden Händen umfaßt und sein Gesicht behutsam nähert um ihn zu küssen.

Judas bildet in dieser Darstellung mit Christus allein eine Gruppe von der die anderen ausgeschlossen sind, zugleich steht er aber sowohl in Verbindung zu den Häschern durch ihre räumliche Nähe, als auch zu den Aposteln, vor allem zu Petrus, der ihm auf der gegenüberliegenden Seite Christi durch seine Körperneigung am meisten entspricht.

In beiden Darstellungen von Giovanni Canavesio ist die Horde von Häschern und Judas an dem Aufenthaltsort Christi eingedrungen und stürmt zu Christus vor und im Rücken des kämpfenden Petrus den flüchtenden Aposteln nach. Während die Häscher nur darauf warten, den Gesuchten mit ihren Stricken gefangenzunehmen und dem Verräter bei der Kennzeichnung Hilfe zu leisten, indem sie mit einer Laterne den Ort beleuchten, tritt dieser an Christus heran. Dabei führt er einen von den Häschern an der Hand mit sich, als wolle er ihm damit den Gesuchten übergeben und seine Leistung unter Beweis stellen.

In der früheren Darstellung tritt Judas mit der gleichen Entschiedenheit auf wie die Soldaten, die mit gezückten Lanzen Christus an seinem Ort halten, sich von rückwärts an ihn drängen und den Strick über seinem Kopf bereithalten. In der späteren Fassung eilt Judas mit ausgreifendem Schritt an

Christus heran und tritt in scheinbarer Unterwürfigkeit mit gebeugtem Knie vor diesen hin. Er greift dabei aber ungeachtet der Heilung des Malchus, die Christus vornimmt, ganz brutal in dessen Handlungsweise ein und zieht Christus zu sich herunter.

II.B. Kuß des Judas (von rechts kommend)

Das früheste Werk der Gruppe von Darstellungen, die Judas Christus zur Kennzeichnung küssend wiedergeben und bei denen er dabei von der rechten Seite an Christus herantritt, ist das Fresko von G i o t t o di Bondone.

Bei Giotto wird das Geschehen von Häschern, Schergen und deren Gefolgsleuten getragen, die zuhauf gekommen sind um an der Gefangennahme Christi teilzunehmen. Während eine Gruppe, der ein Hohepriester vorsteht, in einiger Entfernung verharret und mit Fackeln das Licht zur Kennzeichnung spendet, dringt eine ganze Horde von Soldaten und mit ihnen Judas auf Christus ein.

Judas ist an Christus herangetreten und sucht, im Zentrum der Menschenmenge, die drohend erhobene Knüppel schwingt, Christus in der Umarmung mit seinem gelben Mantel zu vereinnahmen. Er zieht sich an Christus heran, den Kopf in den Nacken gelegt und hier in den Falten seines Mantels vergraben, und blickt unter zusammengezogenen Augenbrauen auf Christus, während er die Lippen zum Kuß spitzt.

Wie fast alle anderen Personen sind Judas und Christus in ihrer Gegenüberstellung im Profil dargestellt, durch die Nähe der beiden Gesichter zueinander treten die Unterschiede zwischen beiden mit großer Deutlichkeit hervor: Judas wirkt durch die weiche Haarkappe, die bis zu den Schläfen herunterreicht und durch die überhängenden Augenbrauen, mit dem wie stechend darunter hervorkommenden Blick, ganz anders

als die mit ihm vordrängenden Soldaten mit ihren scharfkantigen Gesichtern, schwer und erdrückend. Dieser Eindruck gilt auch für die Bewegung des Judas; im Gegensatz zu den anderen Personen, die nach etwas greifen, wie z.B. dem Häscher links, der die flüchtenden Apostel, links, am Gewand festzuhalten sucht oder der Hohepriester, der mit ausgestrecktem Arm diesen nachblickt, hat Judas im Herantreten Christus mit beiden Armen umfaßt. In dieser Umarmung scheint er die Schultern Christi mit dem ungeheueren Volumen seines gelben Mantels zu belasten und ihn mit seiner ganzen körperlichen Schwere einzuschließen und sich ihn damit als Opfer einzuverleiben.

In dem Bildfeld der Tafel eines unbekannten Künstlers aus dem oberitalienischen Raum ist die Szene des Verrates mit der des Gebetes am Ölberg verbunden.

In der Art, wie Judas und Christus Angesicht zu Angesicht stehend wiedergegeben sind, zeigen beide in der Gestaltung die Abhängigkeit vom Werk Giottos. Da ihrer beider Köpfe aber auch in den Gesichtern von ihren Heiligenscheinen umgeben sind, wird nicht mehr die unmittelbare Spannung in der psychischen Auseinandersetzung sichtbar. Indem die anderen Personen aus der Gegenüberstellung ausgeschlossen werden, hat es nicht den Anschein, daß der Verräter mit den Verfolgern an Christus herandrängt, sondern er allein sich Christus nähert um ihn zu küssen, ihm aber die Häscher im Rücken Christi einen Strick zureichen, damit er von der Kennzeichnung auch zur Gefangennahme beitrage.

In dem Werk von Paolo Veneziano tritt Judas, der Christus an Körpergröße überragt, dichtgefolgt von Soldaten, die sich zur Gefangennahme bereitmachen, an Christus heran. Dieser hat sich dem Verräter zugewandt und hat die Rechte sprechend erhoben. Judas wirkt hier mit besonderer Eindringlichkeit auf Christus ein um ihn mit dem Kuß den Verfolgern

auszuliefern. Dabei gibt er ihnen mit der Hand, mit der er sie zunächst von der unmittelbaren Nachfolge abgehalten hatte, ein Erkennungszeichen, daß sie mit ihren Ausführungen voranschreiten können.

In dem Fresko von B a r n a da Siena besteht die Schar der verfolgenden Pharisäer, die Judas an den geheimen Aufenthaltsort Christi begleiten, bis auf zwei Schergen ausschließlich aus Soldaten, die mit hoherhobenen Fackeln und Lanzen anrücken und damit die Apostel in die Flucht treiben.

Die Verfolger dringen mit Judas auf Christus ein, der als einziger des Schutzes nicht bedarf wie er bei den anderen in den aufgestellten Schilden zu sehen ist. Hinter diesen suchen sie sich bei der Kennzeichnung zu verbergen und bilden zugleich eine undurchdringliche Mauer gegen Christus. Judas steht den Verfolgern an Gewalttätigkeit nicht nach; weit ausschreitend drängt er mit aller Vehemenz auf Christus ein. Indem er ihn mit ausgestreckten Armen zu umfassen sucht, preßt er sein Gesicht mit den böseartig verzerrten Zügen, in dem alle Muskeln angespannt sind, an das milde Antlitz Christi um ihn zu küssen.

Im Gegensatz zu den Aposteln, die von Christus geflohen sind, ist Petrus in dessen Nähe verblieben, um ihn gegen Malchus zu verteidigen. Indem er den Knecht, der in der eigenen Armschlinge seines Schildes gefangen ist, überwältigt, wirft er ihn dem Verräter in den Weg, der jedoch unbeirrt dieses Hindernisses weiter auf sein Opfer eindringt.

In dem Werk eines unbekannten Meisters der "Anbetung von Parry" sind die Häscher und Soldaten Judas bis auf die Anhöhe gefolgt, auf der sich Christus befindet. Sie drängen mit dem Verräter zu ihm hin und suchen ihn gefangenzunehmen, wobei sie bereits an seinem Gewand zerren. Judas ist mit ausgreifendem Schritt herantreten und sucht, beide Arme

um ihn schlingend, ihn in seiner Umarmung aus nächster Nähe auf diese Weise zu vereinnahmen.

Judas ist hier beim Herantreten in seinem Gewand betont, das seine ganze Gestalt umhüllt und in den ausschwingenden Falten die kraftvolle, zielsichere Bewegung unterstreicht.

In der Tafel eines Polyptichons der Schule von Rimini tritt Judas losgelöst von den in seinem Rücken nachfolgenden Häschern, die Christus mit einem Strick gefangennehmen, heran um den Gesuchten durch den Kuß zu kennzeichnen. Indem er sich ihm mit auffallend weitem Schritt nähert, betont durch die fächerartigen Falten seines Gewandes, sucht er ihn mit seiner Umarmung ganz an sich zu ziehen. Christus aber ist ungeachtet des Verräters auf Petrus ausgerichtet.

In der Darstellung von Giovanni d'A s c i a n o sind Christus und Judas von Soldaten umringt, die Judas an den geheimen Aufenthaltsort Christi geführt hat. Während die Soldaten in der Nähe des Judas mit ihren erhobenen Lanzen Abstand von Christus halten, nähert sich der Verräter an Christus und küßt ihn, wobei er in vertraulicher Weise an ihn geschmiegt ist. Dabei trägt er aber im Rücken Christi zur Gefangennahme bei, da er einem Soldaten den Strick bereit hält, den ein weiterer im Begriff ist, um den Hals Christi zu legen.

Trotz des schlechten Erhaltungszustandes des Bildes ist zu erkennen, daß Judas in seinem Äußeren hier einem jugendlichen Apostel gleicht und einen Heiligenschein trägt, der dem Petri sehr ähnlich ist.

In dem Fresko in P o m p o s a, das die Szene des Gebetes am Ölberg mit der Gefangennahme in einem Bildfeld vereint, tritt Judas aus der Gruppe der gefährlich dreinblickenden Soldaten hervor und in heftiger Bewegung auf Christus zu.

In seinem Äußeren, das wieder dem eines jugendlichen Apostels gleicht, unterscheidet er sich deutlich von den behelmten Soldaten, die kampfbereit mit verzernten Gesichtern und gefährlichem Blick diesen am Gewand packen. Judas dagegen drängt sich vertraulich lächelnd an Christus heran, um ihn zu küssen, während er ihm besitzergreifend die Hand und den Arm über die Brust legt.

In der Tafel von Giovanni B a r o n z i o eilen zugleich mit Judas die Soldaten und Häscher von allen Seiten herbei, um Christus gefangenzunehmen. Sie sind dabei dermaßen in der Überzahl, daß dem Verräter wenig Bedeutung zukommt, denn sie stürmen über Judas hinweg auf Christus zu, der sich von Judas weg ganz zu Petrus wendet.

In der Tafel von Giovanni da M i l a n o haben sich die Soldaten und Häscher im Rücken Christi zu einem großen Haufen gesammelt. Da die Hohenpriester abseits der Gruppe stehen, sind Judas bei der Kennzeichnung des Gesuchten nur ein Hauptmann, ein Soldat und ein Scherge zur Seite, der das Antlitz des Auserwählten beleuchtet, damit Judas, als ihr Verbündeter, auch den Richtigen kennzeichne.

Judas hat sich wie in verschwörerischer Absicht von rückwärts an Christus angenähert und hat beide Arme um ihn geworfen. Er versucht den Kopf Christi gewaltsam in seine Richtung zu wenden und ihn zu küssen. Dabei scheint ihm wieder Malchus Hilfe zu leisten, indem dieser mit seinem langen Messer Christus den Weg versperrt.

In der Darstellung des Niccolo di T o m m a s o ist Judas gemeinsam mit einem Hohenpriester und Soldaten herangetreten, um ihnen Christus als den Gesuchten zu kennzeichnen. Judas neigt sich von ihrer Gruppe weg zu Christus hin und umfängt ihn mit seiner Linken während er sein Gesicht an

das Antlitz Christi preßt.

Auffallend an dieser Darstellung ist, daß Judas von dem Hohenpriester zum Aufenthaltsort Christi begleitet wird, dieser sich aber angesichts der Nähe Christi von ihm abwendet und ihn allein die Tat und deren Ausführung verantworten läßt.

Die Darstellung eines unbekannten Meisters in A l t o - m o n t e zeigt die Schar der Häscher und Soldaten zu beiden Seiten Christi. Während die Apostel zu flüchten suchen und dabei von einem der Häscher am Gewand festgehalten werden, ist Christus im Begriff, die Heilung des Malchus, dessen Ohr er in der Hand hält, vorzunehmen.

Judas, der hier mit einem kostbaren Mantel bekleidet ist, eilt von der Seite des Hohenpriesters an Christus heran. Er hat dabei sein linkes Knie leicht gebeugt, um auf diese Weise wie unterwürfig sein Gesicht dem Christi zu nähern.

In der Darstellung des Bartolomeo di Tommaso da F o l i q n o bewachen die Soldaten den Schauplatz und halten ihn für die Kennzeichnung des Gesuchten mit ihren Schilden frei, während die Hohenpriester etwas abseits des Geschehens argumentierend beieinander stehen. Judas hat sich im Rücken Petri Christus genähert und hält ihn umfaßt. Indem er sich ganz der Hoheit Christi unterstellt, mit vorgebeugtem Oberkörper jede Höhe vermeidend und darin seine besondere Untertänigkeit demonstriert, umarmt er ihn mit wie sehnsuchtsvoll ausgestreckten Armen und blickt mit erhobenem Kopf zu Christus empor, während er ihn küßt.

Judas fällt in dieser Darstellung durch seine eigenartige Art der Annäherung besonders auf, er dringt hier nicht gemeinsam mit den Häschern vor, sondern tritt allein aus ihrer Gemeinschaft hervor um ihnen den Gesuchten zu kenn-

zeichnen.

Zusammenfassung

In der hier behandelten Zeit geht der Verrat meist mit der Gefangennahme einher, sodaß Judas nicht unbedingt vorrangig erscheint, sondern in einigen Werken hinter der Handlung der Märscher und auch der des Petrus zurücktritt. Judas hebt sich in allen Darstellungen in seinem Äußeren durch das lange Gewand ab, das ihn als zu der Gruppe der Apostel zugehörig ausweist. Von den groben Gesichtszügen her ist er aber häufig den Pharisäern, vor allem dem Knecht Malchus am ähnlichsten. Der Heiligenschein, den er in einigen Bildern trägt, ist stets von dem Christi und der anderen Aposteln unterschieden, meist grau-schwarz oder silbernglänzend.

Allen Werken ist gemeinsam, daß Judas an Christus herantritt um ihn mit dem Kuß als den von den Pharisäern Gesuchten zu kennzeichnen. Dieser Moment ist für die Darstellungsweise des zweiten Abschnittes ausschlaggebend, während die der ersten einerseits die Gegenüberstellung des Verräters mit Christus und andererseits die Umarmung durch Judas hervorheben.

In den Darstellungen des ersten Abschnittes liegt der Akzent auf der Art, wie Judas herantritt. Dies wird vor allem in den Werken deutlich, die Judas in der Richtung von links nach rechts im Bild, auf Christus zutretend wiedergeben (Lorenzetti). Ist er dagegen aus der anderen Richtung kommend gezeigt, vom Rücken Christi her oder von rechts nach links im Bild, liegt die Betonung mehr auf der Auseinandersetzung zwischen Christus und Judas.

Judas wirkt in allen Darstellungen der Hoheit Christi unterstellt. Er erscheint durch die Nähe zu seinem Opfer auf unterschiedliche Art berührt: In der Gegenüberstellung mit Christus wirkt er wie furchtsam vor diesem weichend und der Eindruck des auf Christus Zudrängens wird hier durch die ihn begleitenden Soldaten getragen. In anderen dagegen ist Judas deutlich in Gegensatz zu ihnen gesetzt, die heftig nach Christus ausgreifen: Er nähert sich, enge Vertraulichkeit vortäuschend, an Christus an. Dieses an Heuchelei grenzende Verhalten wird bei einigen Künstlern noch dadurch gesteigert, daß er im Rücken Christi nach dem Strick greift und damit Beihilfe zur Bindung des Gefangenen leistet.

Die Darstellungen des zweiten Abschnittes, die den Judaskuß wiedergeben, beinhalten eher die Voraussetzung, Judas in Bezug auf die Erfüllung seines Planes, ungerührt der psychischen Auseinandersetzung mit Christus näher zu bestimmen und ein Zeugnis seines Charakters zu geben: Auch hier lassen sich Heuchelei im demütigen Heranschleichen (Bartolomeo) oder liebevollen Umschlingen (Giovanni d'Asciano) und Gemeinheit im brutalen Heranstürzen auf Christus (Barna) erkennen. Einige zeigen aber gerade in der Nähe der beiden zueinander, das bewußte Erkennen des anderen.

Judas tritt fast ausschließlich in Begleitung der Pharisäer auf und führt bei einigen Künstlern einen der Häscher sogar noch an Christus heran. In nur wenigen Darstellungen ist der Judaskuß das auslösende Moment für die Gefangennahme, die Häscher scheinen vielmehr gemeinsam mit Judas oder auf der gegenüberliegenden Seite auf Christus einzudringen, wie es in den Bildern jeweils durch einen jugendlichen Soldaten, als Pendant zu Judas, verbildlicht worden ist.

Von den Aposteln, die beim Nahren der Pharisäer flüchten, wenden sich nur einige im letzten Moment zu Christus um,

Petrus aber ist in der Nähe Christi verblieben und hier zu Judas in Kontrast gesetzt. Dies geschieht darstellerisch dadurch, daß beiden im Vordergrund ein großer Raum zukommt. Auffallend ist dabei aber, daß Judas stets weniger vehement ist als Petrus, der mit aller Gewalt auf Malchus einschlägt.

I. Die Rückgabe der Silberlinge 108)

Anonymus. Montiglio, Schloßkapelle. Fresko, 14. Jahrhundert. 109)

Giovanni Canavesio. Erwähnt 1455 - 1492. Briga, Madonna della Sorgente. Fresko, 1492.

Evangelium secundum Matthaeum

- 27;3 Tunc videns Iudas, qui eum tradidit, quod damnatus esset, paenitentia ductus rettulit triginta argenteos principibus sacerdotum et senioribus
4 dicens: Peccavi tradens sanguinem iustum. At illi dixerunt: Quid ad nost? Tu videris.
5 Et, proiectis argenteis in templo, recessit et abiens laqueo se suspendit.

Dem Bericht des Matthäus folgende bereute Judas seine Tat, nachdem er erfahren hatte, daß die Hohenpriester den Tod Jesu forderten. Er ging zu ihnen und bekannte, unschuldiges Blut verraten zu haben und warf die Silberlinge in den Tempel zurück.

Die Darstellung der Rückgabe der Silberlinge wurde von mir nur zweimal festgestellt, beide Male in Piemont.

Das heute zum großen Teil zerstörte Fresko in Montiglio zeigt die Rückgabe der Silberlinge und die Gefangennahme in einem Bildfeld. Judas ist an den Tisch herangetreten, hinter dem die Hohenpriester stehen, und hat den Geldbeutel mit der Öffnung nach unten gewendet, um den Hohenpriestern die Belohnung für den Verrat zurückzugeben. Diese nehmen das Geld, auf das Judas mit Entsetzen blickt und sich dabei wie furchtsam an den Mund faßt, nicht zurück, sondern scheinen mit ihrer abweisenden Geste die

ganze Verantwortung Judas zuzuschieben.

In der Darstellung von Giovanni C a n a v e s i o ist zugleich mit der Gefangenföhrung die Rückgabe der Silberlinge wiedergegeben.

Judas eilt von einem stattlichen Gebäude, in dessen Tor und Vorgarten die Hohenpriester stehen, auf einen seitlich davon gelegenen Tempel zu. Nachdem die Priester, an deren Gürtel schwere Geldsäcke hängen, mit beredten Gesten die Annahme des Lohnes verweigert haben, schleudert Judas den gefüllten Beutel in den Tempel um sich seiner zu entledigen. Dabei wendet er sich mit schmerzverzerrtem Gesicht einem von ihnen zu und deutet anklagend mit der Hand auf sie.

Im Gegensatz zu dem Fresko in Montiglio ist Judas hier auf den Hohenpriester bezogen und nicht auf das Geld. Dadurch entsteht der Eindruck, als wolle er sich nachträglich von dem verräterischen Pakt lossagen.

J. Der Tod des Judas 110)

Giotto di Bondone. Ca. 1267 - 1337. Padua, Capp. degli Scrovegni. Fresko, 1303 - 1305.

Pacino di Buonaguida. Erwähnt 1303 - 1339. Florenz, Akademie, Tafel, 1308 - 1311.

Pietro Lorenzetti. Tätig 1305 - 1348. Assisi, S. Francesco. Fresko, um 1326.

Nardo di Cione. Tätig 1343 - 1366. Florenz, Badia. Fresko, um 1370. 111)

Anonymus. Treviso, Sta. Lucia. Fresko, 14. Jahrhundert.

Giovanni Canavesio. Erwähnt 1455 - 1492. Peillon. Fresko, 1483.

Giovanni Canavesio. Erwähnt 1455 - 1492. Briga, Madonna della Sorgente. Fresko, 1492.

Actus Apostolorum

1;16 Viri fratres, oportet impleri Scripturam, quam praedixit Spiritus sanctus per os David, de Iuda qui fuit dux eorum qui comprehenderunt Iesum,

17 qui connumeratus erat in nobis et sortitus est sortem ministerii huius.

18 Et hic quidem possedit agrum de mercede iniquitatis et suspensus crepuit medius, et diffusa sunt omnia viscera eius.

Dem Evangelium des Matthäus 112) zufolge erhängte sich Judas, nachdem er die 30 Silberlinge zu den Hohenpriestern zurückgebracht hatte. Anlässlich der Wahl des Matthias schildert Petrus in der Apostelgeschichte des Lukas jedoch nur, daß Judas gestürzt und dabei aber sein Leib auseinandergebor-

sten sei und er die Eingeweide ausgeschüttet hätte. Einige Künstler zeigen bei der Darstellung des Judastodes die Seele direkt aus dem aufgeplatzten Leib entweichen, da sie den Körper nicht über den Mund, der Christus geküßt hat, verlassen konnte. Dabei ist häufig der Teufel dargestellt, der sie gierig in Empfang nimmt.

G i o t t o d i B o n d o n e zeigt den Tod des Judas in der Darstellung des Jüngsten Gerichts, ¹¹³⁾ seitlich des Höllenflusses, auf dem die zum Teil noch bekleideten Sünder von mehreren Teufeln herabgezerzt werden. Von denjenigen, die als Aufgehängte dargestellt sind, ist Judas der einzige, der nicht mit Fesseln gebunden und bekleidet ist; bei ihm gibt das in der Mitte offenstehende Gewand die heraushängenden Eingeweide frei. Sein Kopf ist nach vorne gefallen, das Gesicht läßt aber dennoch die schmerzhaft verzogenen Züge erkennen, die den Eindruck einer gewissen Reue veranschaulichen.

Die Selbsterhängung des Judas wird bei P a c i n o d i B u o n a g u i d a gemeinsam mit der Gefangenenführung Christi in einem der Medaillons des Lebensbaumes gezeigt. Judas hängt hier nicht an einem Baum, sondern an der äußeren Umrahmung des Rundbildes und wird darstellerisch durch eine kaktienartige Pflanze von der Gefangenenführung getrennt. Die geschlossenen Augenlider lassen erkennen, daß er tot ist. Hinter ihm erscheint ein bestienartiger Teufel, der die Seele des Judas, wie sie in Gestalt eines jugendlichen Kopfes aus seinem Rücken austritt, an sich reißt.

In der Darstellung von P i e t r o L o r e n z e t t i ist der Tod des Judas an der Innenwand eines Bogens dargestellt, den ein horizontal liegender Balken stützt. An diesem hängt schwer der tote Körper des Judas. Das hemdartige Gewand läßt in der Mitte den aufgeplatzten Leib mit den blutigen Eingeweiden erkennen. Das Gesicht wird durch die darüber

gefallenen Haare fast vollständig verdeckt. Neben ihm ist an der Rückwand des Bogens in Schulterhöhe die Inschrift "Icriot" sichtbar.

Auffallend an diesem Bild ist die Genauigkeit, mit der die durch den Tod eingetretenen anatomischen Veränderungen wiedergegeben sind. Es wird hier ein plötzlicher Tod durch Genickbruch angedeutet, da eine Sehne oder ein Muskelstrang des Nackens deutlich gewinkelt hervorgehoben wird. Dadurch erscheint der Hals wie unter der schweren Last des Körpers gebrochen.

Die Reste eines stark zerstörten Freskos von Nardo di Cione zeigt Judas an einem Baum hängend. Sowohl Körper als auch das Gesicht wirken wenig entstellt.

Wie bei Lorenzetti ist in dem Fresko der Kirche Santa Lucia in Treviso der Ort des Geschehens das Innere eines überwölbten Raumes. Der Körper des Toten hängt an einem Strick, Judas scheint aber zugleich auf festem Boden zu stehen, wie es die Falten des über den Füßen zurückstauchenden Gewandes vermuten lassen. Sein Gesicht ist aufgrund der Zerstörungen nicht mehr erkennbar, jedoch noch der Heiligenschein, der den Kopf umgibt. Der Leib ist geöffnet und läßt die Eingeweide hervortreten, an denen ein kleiner, herabstürzender Teufel zieht. Als einziges Bild des Selbstmordes weist diese Darstellung die Verbindung zu dem verräterischen Pakt und dem Lohn auf, da der Hand des Judas im Tod einige Münzen entfallen sind.

Die beiden Darstellungen von Giovanni Canavesio befinden sich als Einzelszene und einmal mit der Szene der Kreuztragung in einem Bildfeld. Beide Male hängt Judas vor einer Mauer am Ast eines Baumes. Sein Körper ist mit realistischer Genauigkeit wiedergegeben, was sich besonders aus der detaillierten Darstellung der Eingeweide zeigt. Bei

beiden tritt die Seele des Judas in Gestalt eines kleinen Mannes heraus und wird vom Teufel gierig empfangen.

Das Außerordentliche an diesen Darstellungen besteht darin, daß Judas noch nicht tot ist und am Entweichen seiner eigenen Seele teilhaben muß. Dies ist in der früheren Fassung besonders deutlich, wo Judas mit aufgerissenen Augen und vor Grauen schreiend dem Teufel bei der Arbeit an seinem eigenen Körper zusehen muß.

Zusammenfassung

Der Tod des Judas wird von den einzelnen Künstlern innerhalb der Zyklen an verschiedenen Stellen wiedergegeben: Während Giotto ihn erst in Zusammenhang mit dem Jüngsten Gericht schildert und somit nicht nur individuell sein grausames Ableben zeigt, wird er von Pacino und Canavesio gemeinsam mit verschiedenen Stufen der Passion verbunden. Lorenzetti und der Trevisaner Künstler zeigen den Tod in einer eigenen Raumzelle, isoliert vom größeren Bildzusammenhang.

Die Darstellung Canavesios verurteilt ihn als abstoßenden Verbrecher; auch die von Pacino unterstellt ihn völlig der Gewalt des Teufels, ohne seine Person jedoch abzuwerten. Diese neutrale Einstellung Judas gegenüber weisen auch die anderen Künstler mit Ausnahme von Lorenzetti auf: Sie alle zeigen ihn tot, in der vorbestimmten Weise, ohne besondere Charakteristika. Lorenzetti aber, der ihn in den anderen Darstellungen herrisch und bestimmt wirken läßt, weist ihm auch im Tod eine gewisse körperliche Kraft zu, die erst jetzt gebannt erscheint.

Reihe und von Abendmahl, Unterweisung der Apostel und Gebet am Ölberg in der unteren. In den beiden ersten übereinander gestellten Bildern weilt Judas noch in Gemeinschaft der Apostel; die beiden nächsten der oberen Reihe sind wesentlich durch ihn bestimmt, wie es durch die gleichartige Bewegungsrichtung im Pakt und Verrat deutlich wird. In der unteren Reihe dagegen wird vom Verhältnis Christi zu den Aposteln berichtet.

Die betonte Abwendung des Judas in der Fußwaschung bereitet in der oberen Folge inhaltlich auf die nächsten Szenen vor und läßt sich hier als Abkehr von der Gemeinschaft verstehen, auf die der Übergang zu den Hohenpriestern folgt. Bei Verrat und Gefangennahme sind alle Personengruppen vertreten; durch die Abwendung der Apostel zu Christus, sowohl durch ihre Flucht als auch durch die Verteidigung Petri, ist Judas der einzige, der in der Nähe Christi ist. In dieser scheinbar besonderen Vertrautheit ist versteckte Heuchelei aufzeigt.

Neben Judas wird von den Aposteln nur noch Petrus von der Gestaltung und vom Inhalt her betont. Dieser tritt in Gemeinschaft der Apostel durch Redlichkeit und Tapferkeit hervor und dadurch zu Judas in Kontrast. Auch sein Tun wird in späteren Darstellungen der Passionsgeschichte ausführlich behandelt und in gewisser Weise mit dem des Judas verglichen: Wie der Verräter so ist auch er von den Aposteln losgelöst und seine Zugehörigkeit zu Christus leugnend, auf Seiten der Pharisäer verbildlicht.

Auch bei Pietro Lorenzetti wird der Gegensatz des Judas zu Petrus, der uns schon in der Darstellung des "Ein-zuges in Jerusalem" aufgefallen war, deutlich und prägt die anderen Szenen dieses Zyklus, in denen beide Apostel dargestellt sind. So z.B. beim Einzug, wo Judas die Ehrerbietung, die man seinem Herrn in den gestreuten Zweigen erwie-

sen hatte, mit Füßen tritt und hinter Petrus herdrängt, der sich aber entgegen dem Zug der Gruppe zu ihm umwendet. Andererseits empfängt Judas beim Abendmahl mit freudigem Lächeln, weit nach vorne gebeugt, den Bissen von Christus, Petrus dagegen sitzt entfernt vom Geschehen im Nachdenken versunken. In der Fußwaschung ist Judas als Außerster rechts, weit von Christus entfernt und mit bösem Blick auf die um ihn herum Sitzenden einredend, Petrus aber erhält durch die Nähe zu Christus und den Liebesdienst, den Christus an ihm verrichtet, eine besondere Bedeutung, die ihn von den anderen Aposteln abhebt, wie es in dem nächsten Bild, dem Verrat, in der tatkräftigen Auseinandersetzung sichtbar ist.

In all diesen Darstellungen bildet die Gruppe der Apostel eine geschlossene Gemeinschaft hinter oder um Christus, mit Christus als Anführer. Bei der Gefangennahme aber bleibt die Schar der Apostel nicht beisammen, sondern geht, von einer gemeinsamen Mitte, wie sie in dem ruhig und breit dastehenden Christus vereint ist, auseinander. Christus ist hier ihr aller Bezugspunkt, nicht nur der des Judas: Christus schirmt die Apostel, die in die Berge flüchten, von den Häschern ab, stellt sich dem herantretenden Judas, während Petrus ihn an seiner ungeschützten Seite verteidigt. Die Haltung Christi, der durch den leicht gewendeten Kopf zu den Flüchtenden und auch zu Petrus weist, bildet für das Auftreten des Verräters kein abschließendes Gegenüber, so daß von Judas ausgehend der Blick weiter in diese Richtungen gelenkt wird. Durch die geduckte Haltung zu Christus emporstrebend, wird dabei von Judas zu den Flüchtenden auf den Berghöhen geleitet, die breite Massigkeit seines Mantels wird in dem Gewand des Letzten der Gruppe, dessen Schulter und Arm ganz darin eingehüllt wirken, wiederaufgenommen. Auf der anderen Seite Christi wird darstellerisch durch die ähnliche, spiegelbildlich zu Judas entgegengesetzte figurale Bildung dieser beiden Stehenden geführt.

Der Angriff des Petrus auf Malchus erscheint hier als ein doppelt wirksamer, da dieser eine Zwischenstellung zwischen Christus und den Aposteln einnimmt: zum einen zum Schutz Christi, zum anderen in der Verteidigung der Apostel in der Abhaltung weiterer Häscher. Während Petrus mit der Rechten weitausholend nach Malchus zielt und sich in seiner vollen Breite ungeschützt, dafür in seiner gedungenen Gestalt umso bedrohlicher wirkend, einem jugendlichen Schergen zuwendet, hat er seinen reichgefalteten gelben Mantel über den linken Arm gelegt. Ist der Mantel für die flüchtenden Apostel ein Schutz, unter dem sie sich ängstlich zu verbergen suchen, bedarf Petrus selbst im Kampf nicht des Seinen, sondern hält ihn wie in Verteidigung und Ehrerbietung zugleich daraus fern, ihn vor jedem Zugriff bewahrend.

Judas bleibt zur anderen Seite Christi stehend, von dieser Gemeinsamkeit unter Führung des Petrus ausgeschlossen und in seiner schwerfälligen, ganz dem Mantel eingeschriebenen Annäherung ganz auf sich bezogen. Dieser Eindruck des Auf-sich-Bezogenenseins wird im Tod zur Abgeschiedenheit von der Umwelt gesteigert: Hier ist er einsam in einer Nische wiedergegeben, nur von dem grünen Gewand bedeckt; der Mantel, Zeichen der Apostelwürde, der in allen Darstellungen durch das leuchtende Rot aufgefallen war, ist ihm genommen.

B a r n a d a Siena setzt wie Duccio das Abendmahl vor den Judaspakt; Judas wird daher in diesem Freskenzyklus im Verlauf der Erzählung zuerst als derjenige aus der Gruppe der Apostel bezeichnet, der Christus verraten wird und erst in Anschluß an diese Kennzeichnung durch Christus tritt er mit seinen persönlichen Motiven als Bildthema hervor.

In der Darstellung des Judaspaktes ist eine denkbar negative Auffassung des Verräters wiedergegeben: Er beugt sich scheinbar der verschwörerischen Gemeinschaft der Hohenprie-

ster, um umso entschiedener das Geld von ihnen zu fordern.

In der Gefangennahme dringt er in brutaler Weise aus dem Gefolge der Häscher vor und auf Christus ein. Durch seine Zugehörigkeit zur Apostelgruppe, wie sie in dem gleichartigen Gewand deutlich zu erkennen ist, ist er, in Kenntnis um die Person Christi, als einziger an diesen ohne Waffen herangetreten und sucht, Christus, der ruhig und ergeben dasteht, an sich zu pressen und mit bösem Blick ganz zu vereinnahmen. Die Häscher aber stehen wie abwartend, wie die Begegnung wohl ausgehe, hinter ihren Schilden, die sie wie zur Sicherheit gegen Christus aufgestellt haben.

Die Darstellungsweise des Judas in dem Freskenzyklus des M a r i o t t o di Nardo ist der Auffassung des Barna entgegengesetzt. Judas ist in den vier Szenen, Judaspakt, Abendmahl, Fußwaschung und Verrat immer in die Handlung um Christus einbezogen und diesem in der Stimmung unterstellt, so daß es nicht zu einer darüber hinausgehenden, persönlichen Charakterisierung seines Tuns kommt.

Die Übergabe des Geldes macht den Übertritt des Judas von der Gemeinschaft der Apostel, wie sie im selben Bildfeld um Christus versammelt sind, zu den Hohenpriestern deutlich. In dieser neuen Beziehung tritt er aber nur wenig durch eigene Aktivität hervor, sondern empfängt fast demütig, in sich zurückgezogen, das Geld, das ihm von den Hohenpriestern wie ein Almosen gewährt wird. Die Frage an Christus, ob er wohl der Verräter sei, hat trotz der gleichzeitig wiedergegebenen Hand über der Schüssel nicht den Aspekt von Falschheit oder Heuchelei; es geht hier nur um die faktische Bestätigung des Judas als Verräter in seiner eigenen Handlung, wie es in ähnlicher Weise bei der Fußwaschung zu sehen ist, wo Judas nach dem Liebesdienst durch Christus verlangt. Selbst beim Verrat scheint dem Handeln des Judas keine besondere, persönliche und tatkräftige Auseinandersetzung zu Grunde zu

liegen, wie wir sie vergleichsweise bei der Verteidigung Christi durch Petrus feststellen können.

Judas ist in diesem Zyklus nicht der Verräter, der das Geschehen durch seine Handlung aktiv zu lenken scheint, sondern wirkt durch seine Gestaltungsweise innerhalb der Passion Christi von Anfang an dazu bestimmt.

In den Darstellungen des Fra A n g e l i c o, die sich auf den Tafeln des ehemaligen Sakristeischrankes befinden, fällt auf, daß Judas im Abendmahl im Gegensatz zum Pakt jugendlich und schön dargestellt wird. In den anderen Szenen gleicht sein Aussehen mit den scharfkantigen Gesichtszügen und der gebogenen Nase dem des Paktes, wo er selbstsicher, lässig und fordernd zugleich, den Lohn verlangt. Bei der Apostelkommunion kniet auch er nieder, um den Leib Christi zu empfangen und ist somit für diese ungeheuerliche Tat voll verantwortlich; darstellerisch bleibt er aber von Christus getrennt. Seine Gleichstellung mit den anderen Aposteln bei räumlicher Trennung klingt auch im Verrat an: Alle Häscher und Soldaten sind zu Boden gestürzt, Judas aber steht ebenso aufrecht wie Petrus, Jakobus und Johannes. Dadurch wird der Eindruck bestärkt, daß Judas hier unter dem Siegel der Jüngerschaft an Christus herantretend aufgefaßt ist. Sein unterwürfiges und liebevoll umsorgendes Verhalten läßt ihn dabei noch in besonderer Weise als Heuchler erscheinen.

Giovanni C a n a v e s i o behandelt Judas Ischariot in seinem Passionszyklus ausführlicher als alle anderen Künstler. In der Darstellung des Abendmahles, in der Christus Judas als seinen Verräter bezeichnet, wird er als solcher von den übrigen Aposteln unterschieden, verbleibt aber in ihrer Gemeinschaft. In dem Bild der Fußwaschung hat sich Judas von der Gemeinschaft gelöst; seine Enttäuschung über den ihm verwehrten Liebesdienst ist an seinem Gesicht abzu-

lesen. Ab hier beginnt im Gegensatz zu den anderen besprochenen Freskenzyklen seine eigenständige Entwicklung; durch das "Ausgestoßensein" des Judas wird hier erstmals in Anschluß an die Verräterbezeichnung ein zusätzliches Motiv für Judas geschaffen und somit auf seinen Übergang zu den Hohenpriestern vorbereitet. Erschienen bis zu diesem Augenblick seine Motive ohne vordringliche Emotionen, so läßt der Künstler von nun an Judas umso heftiger und brutaler auftreten: Gierig streift er das Geld ein und scheint dabei weniger auf den Betrag aus zu sein als darauf, den Pakt bzw. die Auslieferung seines Herrn durch den Verkauf perfekt machen zu wollen. Diese persönliche Aggression gegen Christus ist auch in der Darstellung des Gebetes am Ölberg vorrangig, wo er den Häschern nicht den Ort, sondern vor allem Christus mit anklagender Geste zeigt und im Verrat, wo er einen der Häscher an Christus heranzuführt.

Obwohl Judas aus Reue, unschuldiges Blut verraten zu haben, die Belohnung zurückgibt, erweist ihm der Künstler kein Mitleid. Von nun an ist sein Gesicht voll Verzweiflung, zur Fratze verzerrt und er muß miterleben, wie der Teufel ihm die Seele aus dem Leib reißt.

In der Gemeinschaft der Apostel sind es Petrus und Johannes, die von den Künstlern hervorgehoben und in besonderer Beziehung zu dem Verräter gestellt wurden. Dies wird deutlich in den Bildern des Abendmahles, wo Judas, an der Vorderseite des Tisches, Christus und damit zwangsläufig den Aposteln in seiner Nähe, Petrus und Johannes gegenübergestellt wird. Vor allem in den Darstellungen des Letzten Abendmahles in Refektorien, in denen die Kennzeichnung des Verräters durch Christus nicht mehr vorrangig ist, tritt dadurch einerseits der Kontrast des Verräters mit dem Lieblingsjünger und andererseits die Auseinandersetzung des Judas mit Petrus hervor.

Taddeo Gaddi nützt die Breite des Tisches, um Judas gänzlich aus der Gemeinschaft auszuschließen. Indem er ihn zusätzlich in kleinerem Maßstab wiedergibt, schafft er eine darstellerische Bezugsebene zu Johannes, die unterhalb der der anderen Apostel liegt. Das häßliche Gesicht des Verräters setzt sich dabei umsomehr von den jugendlichen Gesichtszügen des Lieblingsjüngers ab.

Auch bei Andrea del C a s t a g n o wird die Beziehung nicht durch das Handeln verdeutlicht, sondern fallen die darstellerischen Mittel in der Verbindung dieser drei Apostel zueinander auf. Hier ist Judas in die Sitzordnung eingefügt und zu Petrus durch die außerordentliche Nähe - seine Gestalt halbiert den Achsenabstand von Petrus zu Christus - und zu Johannes durch die Entfernung, indem er den regelmäßigen Abstand der Reihe wiederaufnimmt, verbunden. In der Gestik des Petrus, der seine Linke wie abwehrend auf sein Gegenüber gerichtet hat, läßt sich ein gewisser Bezug dieses Apostels auf den Verräter erkennen.

In den nächstfolgenden Darstellungen in Refektorien, von G h i r l a n d a j o bis zu L e o n a r d o, ist neben den gestalterischen, formalen Verbindungen und figuralen Entsprechungen die aktive Stellungnahme des Petrus zum Verräter verbildlicht: Sie ist in ihrem verhaltenen Ausdruck in den frühen Darstellungen von Domenico Ghirlandajo, bei Pietro Perugino und bei Cosimo Rosselli noch der würdevollen Gemeinschaft der Apostel unterstellt. Im Refektorium von Ognissanti dagegen sind Petrus und Judas durch ein lebhaftes, wechselartiges Gespräch verbunden, an dem auch die übrigen Apostel, die zur Rechten Petri sitzen, teilnehmen. Sie folgen mit Interesse der Frage des Petrus, die dieser direkt, an Judas als einen Apostel seinesgleichen richtet, ob dieser wohl derjenige aus der Gemeinschaft sei, von dem Christus spricht. Damit läßt der Künstler Petrus zur Entlarvung des Verräters beitragen.

Bei Leonardo sind die drei Apostel, Petrus, Judas und Johannes zu einer Gruppe zusammengefaßt und räumlich aufs Engste verbunden. Hatte Judas ursprünglich die Mitte zwischen ihnen eingenommen, wird er durch das impulsive Eingreifen des Petrus aus der vertraulichen Beziehung der beiden ausgeschlossen: Während Petrus nach dem Verräter forscht und sich dem Lieblingsjünger zuwendet und sich auch dieser ihm in Vertrautheit zuneigt, hat er im Verborgenen, noch ohne Kenntnis um die Person des Verräters, bereits ein Messer gezückt. Zu diesem Messer gerät Judas in bedrohliche Nähe, als er beim Vernehmen der Worte Christi wie vor diesem im Sitzen zurückweicht.

Aus dem Vergleich der verschiedenen Szenen der Passion, nach deren Aufeinanderfolge die Einteilung der vorliegenden Arbeit in einzelne Kapitel vorgenommen wurde, ging hervor, daß Judas in manchen Szenen immer (Abendmahl), in einigen selten (Einzug in Jerusalem), in anderen gar nicht (Auferweckung des Lazarus) aufscheint, auch wenn seine Anwesenheit in der Gemeinschaft der Apostel bezeugt ist.

Das früheste Bild eines Zyklus ist die Darstellung des Einzuges; das Auftreten des Judas in dieser Szene ist hier der Ausgangspunkt für die Beurteilung seiner Person. Aus der Überschau der verschiedenen Zyklen ist zu erkennen, daß er in dieser Szene nur dann wiedergegeben und im Kreis der Apostel hervorgehoben ist, wenn es in diesem Zyklus keine Darstellung des Paktes gibt.

In der Darstellung des Paktes muß Judas und sein Motiv deutlich und individualisierend betont werden, um die nächstfolgenden Szenen sinnvoll vorzubereiten. In all diesen Darstellungen wurde die Szene auf Judas in seinem Verhältnis zum Geld und den Hohenpriestern abgestimmt und grundlegende Motive aufgezeigt, die zur Klärung seiner Intentionen in den folgenden Bildern beitragen. Auffallend ist, daß die Mehr-

zahl der Künstler den Judaspakt erst nach dem Abendmahl oder der Fußwaschung zeigen. Sie vermeiden, Judas vor dem Abendmahl in einer für ihn als Verräter spezifischen Rolle zu charakterisieren; damit wird der Akt der Kennzeichnung durch Christus als Auslöser für den darauffolgenden Verrat und Pakt suggeriert.

Die Deutung in den Zyklen, mit der Darstellung des Paktes vor dem Abendmahl unterscheidet sich grundsätzlich von der Deutung jener Zyklen, wo er erst in Anschluß an das Abendmahl bei den Hohenpriestern zu finden ist. In ersteren (Judaspakt vor Abendmahl) erscheint er wenig aktiv, verhalten agierend, in letzteren dagegen selbstsicher fordernd und geldgierig einem Verräter entsprechend. Diese deutlich negativen Charakteristika treten in seiner Persönlichkeit somit erst in Anschluß an die Handlung Christi auf, als der von Christus aus der Gemeinschaft dazu Bezeichnete. Dadurch ist er nicht als selbständiger Gegner Christi verbildlicht, sondern handelt als der dazu Ausersehene nach der Vorsehung.

In der Szene des Verrats wird Judas nur in seltenen Fällen Christus gegenübergestellt, sodaß die persönliche Auseinandersetzung zwischen Christus, der seinen Verräter empfängt und Judas, der ihn Angesicht zu Angesicht stehend durch den Kuß verrät, nur selten Bildgegenstand ist. Vielmehr wird anstatt der direkten Konfrontation die Handlung des Verräters in Bezug auf die Erfüllung seines Planes unabhängig von Christus betont und er auf diesen zustrebend gezeigt.

Aus Zyklen und Einzeldarstellungen ist zu erkennen, daß die Künstler kein festgelegtes Stereotyp von Judas darstellen und ihn pauschal als Bösewicht auffassen, sondern seine Person in den Abschnitten seines Lebens differenziert wiedergeben. Die Reue des Judas wurde nur von zwei Künstlern verbildlicht, der Tod dagegen öfters dargestellt; er gibt anschließend Zeugnis von der widersprüchlichen Existenz des Apostels Judas Ischariot.

Anmerkungen

- 1) Die zahlreichen Darstellungen dieser beiden Abschnitte habe ich je nach Stellung des Judas, in Gemeinschaft oder abgesondert beim Abendmahl, bzw. nach seiner unterschiedlichen Beziehung zu Christus beim Verrat, einzelnen Gruppen zugeordnet, wie sie in ähnlicher Weise in Lexika oder Handbüchern getroffen wurden. Siehe L. Hoffscholte, in: Lexikon für Christliche Ikonographie (Artikel Abendmahl) Bd. I, Sp. 10-18.
- 2) Hier sind vor allem folgende Werke zu erwähnen:
Buckheit, Gert: Judas Iskarioth, Legende, Geschichte, Deutung. 1954.
Creizenach, Wilhelm: Judas Ischariot in Legende und Sage des Mittelalters. Leipzig Dissertation. Halle, 1875.
Lehmann, Paul: Judas Ischariot in der lateinischen Legendenüberlieferung des Mittelalters. Studie medievale. Nuova Serie Turin, 1929.
Die Dissertation von R.B. Halas, Judas Ischariot, a scriptural and theological study of his person, his deeds and his eternal lot, Washington, 1946, war mir nicht zugänglich. Aus einer Erwähnung bei O. Goetz (siehe Anm. 6) kann ich jedoch mit Sicherheit schließen, daß diese Arbeit zu keiner neuen Fragestellung geführt hätte.
- 3) Z.B. in: Lexikon für Christliche Ikonographie (Artikel Judas Ischariot) Bd. II, Sp. 444-448.
Leclercq, H.: Judas Iscariote. In: Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie. Bd. 8, Sp. 255-279.
- 4) Detzel, H.: Christliche Ikonographie. Freiburg, 1894.
- 5) Jursch, H.: Judas Ischariot in der Kunst. In: Wissen-

schaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Jahrgang 1952/53. S. 101-105.

- 6) Goetz, O.: "Hie hencktt Judas". In: Form und Inhalt.

Festschrift für O. Schmitt zum 60. Geburtstag.

Stuttgart, 1950. S. 105-137.

- 7) Feddersen, Hans: Leonardo da Vinci. Stuttgart, 1975.

- 8) Zitate nach:

Biblorum sacrorum iuxta vulgatam clementinam nova editio,
cur. Aloisius Gramatica, Vatikan, 1951. Jo 13,2. Siehe
Kap. Fußwaschung, S. 34.

- 9) Evangelium secundum Matthaeum

10;4 Simon canaeus et Iudas Iscariotes, qui et
tradidit eum.

Evangelium secundum Marcum

3;19 et Iudam Iscariotem, qui et tradidit illum

Evangelium secundum Lucam

6;16 et Iudam Iacobi et Iudam Iscariotem, qui fuit
proditor.

- 10) Evangelium secundum Ioannem

6;71 Respondit eius Iesus: Nonne ego vos duodecim
elegi? et ex vobis unus diabolus est.

- 11) Nt Jo 12; 4-6. Siehe Kap. Salbung, S. 7.

- 12) Nt Mt 26; 14-16. Siehe Kap. Judaspakt, S. 19.

- 13) Nt Mk 14; 10s . Siehe Kap. Judaspakt, S. 19.

- 14) Nt Lk 22; 3-6. Siehe Kap. Judaspakt, S. 19, 20.

- 15) Nt Jo 13; 2 . Siehe Kap. Fußwaschung, S. 34.

- 16) Nt Mt 26; 21-26. Siehe Kap. Abendmahl, S. 48, 49.

Nt Mk 14; 18-21. Siehe Kap. Abendmahl, S. 49.

Nt Lk 22; 21-23. Siehe Kap. Abendmahl, S. 50.

- 17) Nt Mt 26; 47-49. Siehe Kap. Verrat, S. 120.

Nt Mk 14; 43-45. Siehe Kap. Verrat, S. 120.

Nt Lk 22; 47ss . Siehe Kap. Verrat, S. 121.

- 18) Nt Mt 27; 3-5 . Siehe Kap. Rückgabe, S. 146.
- 19) Nt Apg. 1;15-26. Siehe Kap. Tod, S. 148.
- 20) Jacobi a Voragine. Legenda Aurea, ed. Thomas Graesse,
Breslau, 1850.
- 21) P. Lehmann (Anm. 2).
- 22) z.B. gibt es mittelalterliche Illustrationen der Judas-
legende in einem oberdeutschen Lektionar, das 1330 voll-
endet wurde und heute in der Stadtbibliothek Schaffhausen
aufbewahrt wird. P. Lehmann, Abb. S. 244.
- 23) Taddeo di Bartolo, San Gimignano, Sta. Maria Assunta,
Fresko 1397.
- 24) Dante, Göttliche Komödie. Inferno, Gesang XXXIV. Vers 60.
- 25) Darstellung der Kreuzigung Christi mit Arma Christi.
Bologna, Pinakothek, 14. Jahrhundert.
- 26) Zur Ikonographie der "Salbung in Bethanien"
G. Schiller, Bd. II, S. 27.
- 27) Heute Sg. Museum Sta. Croce.
- 28) Petrus ist an der für ihn charakteristischen Haartracht
zu erkennen.
- 29) Zur Ikonographie des "Einzuges in Jerusalem"
H. Detzel, S. 320-328.
Lex. f. Chr. Ikon. Bd. I, Sp. 593-597.
K. Künstle, S
G. Schiller, Bd. II, S. 28-33
L. Réau, Bd. II, S. 396-401.
- 30) Dell'Aqua; A. Matalon, Abb- 52.
- 31) W. Hausenstein, Abb. 53.
- 32) Duccio di Buoninsegna. Siena, Pinakothek.
Pietro Lorenzetti. Assisi, S. Francesco.
- 33) Giotto di Bondone. Padua, Capp. degli Scrovegni.

- 34) Zur Ikonographie des "Judaspaktes"
K. Künstle, S. 411.
L. Réau, Bd. II, S. 433.
G. Schiller, Bd. II, S. 34.
- 35) M. Salmi, Abb. 348.
- 36) Zuschreibung nach B. **Berenson**, Vol. I., S. 131.
- 37) W. Porte (S. 26) behauptet, Judas hätte auf dieser Darstellung keinen Nimbus. Die Tatsache, daß heute nur mehr der obere Teil des Heiligenscheines sichtbar ist, erklärt sich durch die Aufteilung der zu freskierenden Wandfläche in einzelne Tagwerke. Die Haftfähigkeit einer al-secco-Malerei, wie sie für den Heiligenschein des Judas verwendet wurde, kann darauf von unterschiedlicher Dauer sein. Siehe dazu: Tintori, L. und Meiss, M. *The Painting of the Life of St. Francis in Assisi*. New York, 1962. S. 178.
- 38) Entgegen meiner Auffassung ist H. Detzel (S. 573) "Judas erscheint hier mit kurzem Vollbart, vorgeschobenem Kinn, stark gekrümmter Nase, das Auge zum Himmel aufschlagend und in einem Profil, das völlig häßlich und gemein ist; in der linken Hand hält er den Beutel."
- 39) Zur Ikonographie der "Fußwaschung"
H. Detzel, S. 329-332.
H. Künstle, S. 412.
Lex. f. Chr. Ikon. Bd. II, S. 69-72.
L. Réau, Bd. II, S. 406-409.
G. Schiller, Bd. II, S. 51-58.
- 40) L. Vertova, Abb. 8.
- 41) An Darstellungen, die die Szene des Abendmahles mit der Fußwaschung verbinden, konnte ich nur zwei finden, in denen Judas durch das Fehlen bzw. die Andersartigkeit des Heiligenscheines zu erkennen ist.

- 42) Bei der Besprechung der Fußwaschung ist W. Porte (S. 12) der Ansicht, Judas sei ausschließlich durch das Fehlen des Heiligenscheines kenntlich.
- 43) W. Porte (S. 12) zählt nur elf Jünger und schließt daraus, Judas sei nicht zugegen. H. Detzel (S. 329) schließt sich dieser Meinung an.
- 44) H. Detzel (S. 330) gibt an, daß der Verräter nicht kenntlich ist.
- 45) Zur Ikonographie des "Abendmahles"
H. Detzel, S. 332-350.
L. Hoffscholte, Lex. f. Chr. Ikon. Bd. I, Sp. 10-18.
K. Künstle, S. 413.
L. Réau, Bd. II, S. 409-416.
G. Schiller, Bd. II, S. 35-48.
- 46) Benennung nach der Bezeichnung durch die Pinakothek.
- 47) P. Zampetti, Abb. 94.
- 48) C. Volpe, Abb. 208.
- 49) Fotothek des Kunsthistorischen Institutes in Florenz.
- 50) Zuschreibung nach R. Longhi, Abb. 197.
- 51) R. Offner, Sect. III, Vol. VIII, Tafel 45.
- 52) E. Sandberg-Vavalà, Abb.
- 53) M. Salmi, Abb. XXIV.
- 54) R. Pallucchini, Abb. 662.
- 55) R. Pallucchini, Abb. 368.
- 56) M. Salmi, Abb. 348.
- 57) S. Bottari, Abb. 19.
- 58) P. Toesca, Abb. 187.
- 59) F. Bologna, Abb. 18.
- 60) R. Pallucchini, Abb. 238.

- 61) C. Wirz, Abb. 9.
- 62) A. Morassi, Abb. 157.
- 63) L. Vertova, Abb. 7.
- 64) W. Porte (S. 30) erscheint es ungewiß, wem Christus den Bissen geben wird.
- 65) Entgegen H. Riegels Ansicht (S. 21) steht meine Meinung, daß sich Judas doch von den übrigen Aposteln der vorderen Reihe unterscheidet, da er als einziger nichts in Händen hält.
- 66) L. Vertova (S. 19) ist der Ansicht, daß der Tisch rund ist. W. Porte (S. 50) nimmt an, der Tisch sei viereckig und gleichseitig.
- 67) P. Reklaitis (S. 43) vertritt die Meinung, der Apostel rechter Hand Christi, an der Schmalseite des Tisches sei Petrus, was als ikonographische Neuerung aufzufassen wäre. Aus der Farbe des Gewandes von Petrus in anderen Darstellungen läßt sich schließen, daß er auf der anderen Seite Christi neben Johannes sitzt.
- 68) Laut P. Reklaitis (S. 43) hat er **hier** keinen Heiligenschein. Auch H. Detzel (S. 574) ist der Ansicht, Judas wäre nur durch das Fehlen des Heiligenscheines zu erkennen.
- 69) W. Porte (S. 48) nimmt für diese Tafel die Urheberschaft Giotto an und vertritt die Ansicht, daß Judas vor seiner Entlarvung weggeht.
- 70) Die Darstellung von Giusto di Menabuoi kann entgegen der Annahme von H. Detzel (S. 574) stehen: Auch wenn Judas isoliert im Vordergrund sitzt, hat er bei einigen Künstlern einen Heiligenschein.
- 71) Auch in dem Fresko der Werkstatt von Stefano und Antonio di Vanni sind Judas einige Tiere zur Seite gestellt. Sie stehen aber weniger mit ihm in Zusammenhang.
- 72) Einen kleinen Teufel vor dem Gesicht des Judas zeigt

eine Darstellung des 14. Jahrhunderts in der Kirche S. Polo in Rosso. Judas, hier ohne Heiligenschein, hat seinen Platz an der vorderen, linken Seite und ist von Christus abgewendet.

- 73) W. Porte (S. 100) erwähnt an italienischen Beispielen, die Judas beim Abendmahl mit einem Heiligenschein wiedergeben, das oben genannte von Rosselli, die Tafel von Fra Angelico und das Fresko von Perugino.
- 74) Die Darstellung der Werkstatt von Stefano und Antonio di Vanni ist von der äußeren Anordnung dem Werk von Taddeo Gaddi sehr ähnlich; die Haltung einiger Apostel ist identisch. Die Namen der einzelnen Apostel sind oberhalb ihrer Köpfe zu lesen, der des Verräters zu seinen Füßen.
- 75) Judas greift nicht in die Schüssel, um eine Rippe herauszunehmen (Riegel, S. 34), sondern taucht wohl den Bissen in die Schüssel, die in seiner Nähe steht und mit einer Flüssigkeit gefüllt zu sein scheint.
- 76) Auch eine Kopie des Abendmahles von Andrea del Castagno zeigt eine ähnliche Anordnung wie das Fresko von Taddeo Gaddi.
- 77) W. Porte (S. 101) ist der Ansicht, daß sich die Gewandung des Judas nicht grundsätzlich von der der übrigen Apostel unterscheidet. Die Darstellung Castagnos kann hier als Beispiel dafür gelten, daß es doch einige Unterschiede, wie z.B. die fehlende Goldborte gibt.
- 78) Relativ ähnlich ist Judas in dem Abendmahl von Vitale da Bolgna aufgefaßt, deren Reste in der Pinakothek in Bologna zu sehen sind. Judas ist an der vorderen Tischseite auf einer eigenen Bank wiedergegeben. Er trägt an seinem Gewand den Beutel.
- 79) H. Riegel (S. 52) sieht in der Haltung des Judas eine gewisse Teilnahmslosigkeit.
- 80) Der Kopf Christi im 17. Jahrhundert durch Carlo Dolci

übermalt.

- 81) Eine Wiederholung dieses Freskos aus der Werkstatt von Pietro Perugino gibt Judas sich der Gemeinschaft zuwendend wieder.
- 82) Zwei Studien zum Abendmahl, die sich heute in Venedig und in Windsor (K. Clark, Vol. I, S. 99) befinden, zeigen Judas an der vorderen Seite des Tisches sitzend.
- 83) H. Feddersen (S. 137) bildet an Hand einer Kopfstudie des Judas eine eigene Anschauung von dem Verräter und stellt ihn den Worten Christi gegenüber verschlossen und eigenen Ideen verpflichtet dar.
- 84) Im Victoria und Albert Museum befinden sich einige Notizen Leonardos, die das Verhalten der Apostel beim Mahl näher beschreiben, u.a. ist auch erwähnt, daß einer von ihnen einen Becher umwirft, wie es bei Judas mit dem Salzfaß der Fall ist.
- 85) Zur Ikonographie der "Apostelkommunion"
L. Réau, Bd. II, S. 416-420.
G. Schiller, Bd. II, S. 48-51.
- 86) Vergl. Nr. 40.
- 87) Die Darstellung der Apostelkommunion des Lucca Signorelli von 1512 zeigt eine außergewöhnliche Auffassung des Verräters. Er wird hier in seiner Funktion als Kassenwart hervorgehoben, wie es an der großen Geldtasche, die er an einem Gürtel um die Leibesmitte trägt, zu erkennen ist. Er wendet sich von der Gemeinschaft, der er auch von seinem Äußeren, kahlköpfig und mit hageren Gesichtszügen, kaum ebenbürtig ist, ab und sucht die Hostie in seinem Beutel aufzubewahren.
- 88) Zur Ikonographie des "Gebetes am Ölberg"
H. Detzel, S. 350-358.
K. Künstle, S. 425.
L. Réau, S. 427-431.

G. Schiller, Bd. II, S. 58-61.

J. Thüner, Lex. f. Chr. Ikon. Bd. III, Sp. 342-349.

89) Als das früheste Beispiel des Vorkommens des Judas in einer Darstellung des Gebetes am Ölberg ist wohl das Fresko von Pietro Cavallini in Neapel anzusehen. Es ist aber vom Erhaltungszustand dermaßen beschädigt, daß die Begleiterschar kaum mehr und ich ihn selbst nur an dem unvermuteten Auftauchen jenseits des Hügels zu erkennen glaube.

90) Bei W. Porte ist die Darstellung Peruginos das früheste Beispiel.

91) Zur Ikonographie des "Verrat des Judas"

H. Detzel, S. 358-363.

K. Künstle, S. 427.

L. Réau, Bd. II, S. 433-437.

G. Schiller, Bd. II, S. 62-66.

J. Thüner, Lex. f. Chr. Ikon. Bd. IV, Sp. 440-443.

92) R. Longhi, Abb. 208.

93) Vergl. Nr. 58.

94) Vergl. Nr. 30.

95) Vergl. Nr. 40.

96) E. Sandberg-Vavalà, Abb. 194.

97) R. Offner, Vol. V. Sect. III, Abb. 10.

98) Vergl. Nr. 48.

99) Vergl. Nr. 46.

100) Dell'Aqua, A. Matalon, Abb. 111.

101) Vergl. Nr. 59.

102) Vergl. Nr. 41.

103) C. Volpe, Abb. 281.

104) M. Bonicatti, Abb. 48.

- 105) Vergl. Nr. 35.
- 106) F. Bologna, Abb. 29.
- 107) W. Porte (S. 81) erwähnt lediglich das eilige Herankommen des Judas, betont aber nicht die gleichartige Bewegung Christi.
- 108) Zur Ikonographie der **"Rückgabe der Silberlinge"**
L. Réau, Bd. II, S. 442.
G. Schiller, Bd. II, S. 87.
- 109) Vergl. Nr. 100.
- 110) Zur Ikonographie des "Tod des Judas"
G. Schiller, Bd. II, S. 87 .
- 111) Vergl. Nr. 49.
- 112) Nt Mt 27; 3-5. Siehe Kap. Rückgabe, S. 146.
- 113) Im Gegensatz dazu W. Porte (S. 107):
"Die Szenen, in welchen Judas erscheint, treten mehr und mehr zurück. Nur das Abendmahl bleibt beliebt und häufig. Schon Giotto malte weder die Reue noch den Tod des Judas. Judas interessierte an und für sich nur wenig. Wo er mit Christus erscheint, wird er in unzweideutiger Weise als Schurke hingestellt".

Literaturverzeichnis

Schriftzitate:

Biblicorum sacrorum iuxta vulgatam clementinam nova editio,
cur. Aloisius Gramatica, Vatikan, 1951.

Text und Künstler:

Berenson, Bernard: Italian Pictures of the Renaissance.

A List of the Principal Artists and their Works with an
Index of Plates. Florentine School. London, 1963.

Vol. I., S. 131.

Bologna, Ferdinando: I pittori alla corte angioina di Napoli
e un riesame dell'arte nell'eta fridericiana.

Rom, 1969. Abb. 18.; 29.

Bonicatti, Maurizio: Trecentisti Riminesi. Rom, 1963. Abb. 48.

Bottari, Stephano: La pittura del'400 in Sicilia.

Florenz, 1953. Abb. 19.

Buckheit, Gert: Judas Iskariot. Legende, Geschichte, Deu-
tung. 1954.

Clark, Kenneth: The Drawings of Leonardo da Vinci.

London, 1968.

Creizenach, Wilhelm: Judas Ischariot in der Legende und Sage
des Mittelalters. Dissertation. Leipzig. Halle, 1875.

Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. It.-dt., übers.

August Vezin. Freiburg, 1956.

Dell'Aqua; Mattalon, A.: Affreschi Lombardi del Trecento.

Mailand, 1964. Abb. 111.

Detzel, Heinrich: Christliche Ikonographie, Freiburg, 1894.

Feddersen, Hans: Leonardo da Vinci. Stuttgart, 1975.

Goetz, Oswald: Hie henckkt Judas. Form und Inhalt. Fest-
schrift für Otto Schmitt zum 60. Geburtstag. Stuttgart,
1950. S. 105-137.

Hausenstein, Wilhelm: Fra Angelico. München 1923. Abb. 53.

Hoffscholte, L.: Lex. f. Chr. Ikon. Bd. I, Sp. 10-18

(Artikel Abendmahl).

- Jursch, Hanna: Judas Ischariot in der Kunst. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Jahrgang 1952/53, S. 101-105.
- Jursch, Hanna: Das Bild des Judas Ischarioth im Wandel der Zeiten. Akten des VII. Kongresses für Christliche Archäologie. Trier, 1969.
- Künstle, Karl: Ikonographie der christlichen Kunst. Freiburg, 1928.
- Leclercq, H.: Judas Iscariote. In: Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie. Bd. 8, Sp. 255-279.
- Lehmann, Paul: Judas Ischariot in der lateinischen Legendenüberlieferung des Mittelalters. Studie medievale, Nuova Serie. Turin, 1929.
- Lexikon für Christliche Ikonographie. Hrgb. E. Kirschbaum.
Bd. I, Sp. 593-597 (Kap. Einzug).
Bd. II, Sp. 69- 72 (Kap. Fußwaschung).
Bd. II, Sp. 444-448 (Kap. Judas Ischariot).
- Longhi, Roberto: Giudizio sul Duecento e Ricerche sul Trecento nell'Italia Centrale. 1939-1970. Edizione delle Opere complete di Roberto Longhi. Vol. VII, Florenz, 1974. Abb. 208.
- Morassi, A.: Storia della pittura nella Venetia Tridentina. Rom, 1934. Abb. 157.
- Offner, Richard: A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. New York, 1930. Corpus III, Vol. VIII, Tafel 45.
- Pallucchini, Rodolfo: La pittura veneziana del Trecento. Venedig, 1964. Abb. 368, 386, 662.
- Porte, Wilhelm: Judas Ischarioth in der bildenden Kunst. Dissertation, Jena, 1883.
- Réau, Louis: Iconographie de l'Art Chrétien. Paris, 1957.
Bd. II. S. 396-401 (Kap. Einzug).
Bd. II. S. 406-409 (Kap. Fußwaschung).
Bd. II. S. 409-416 (Kap. Abendmahl).
Bd. II. S. 427-431 (Kap. Ölberg).
Bd. II. S. 433 (Kap. Judaspakt)

- Bd. II. S. 433-437 (Kap. Verrat).
- Bd. II. S. 442 (Kap. Rückgabe und Tod).
- Reklaitis, P.: Passionsszenen Giottos und ihre Beziehung zur ikonographischen Tradition des Ostens und des abendländischen Mittelalters. Dissertation, Tübingen, 1955.
- Riegel, H.: Über die Darstellung des Abendmahles, besonders in der toskanischen Kunst. Leipzig, 1882.
- Salmi, Mario: L'Abbazia di Pomposa. Rom, 1936. Abb. 348, 349. Tafel XXIV.
- Salmi, Mario: Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Paolo Veneziano. Paris, 1939. Abb. 173, 176b.
- Sandberg-Vavalà, E.: La Croce dipinta e l'iconografia della passione. Verona, 1929. Abb. 172, 194.
- Schiller, Gertrud: Ikonographie der Christlichen Kunst. Gütersloh, 1968.
- Bd. II. S. 27 (Kap. Salbung).
- Bd. II. S. 28-33 (Kap. Einzug).
- Bd. II. S. 34 (Kap. Judaspakt).
- Bd. II. S. 35-48 (Kap. Abendmahl).
- Bd. II. S. 48-51 (Kap. Apostelkommunion).
- Bd. II. S. 51-58 (Kap. Fußwaschung).
- Bd. II. S. 62-66 (Kap. Verrat).
- Bd. II. S. 58-61 (Kap. Ölberg).
- Bd. II. S. 87 (Kap. Rückgabe und Tod).
- Thüner, J.: Lex. f. Chr. Ikon. Bd. II, Sp. 342-349. (Kap. Ölberg).
- Bd. IV, Sp. 440-443.
- Toesca, Pietro: La pittura e la miniatura nella Lombardia. Turin, 1966. Abb. 187.
- Vertova, Luisa: Cenacoli Fiorentini. Turin, 1965. Abb. 8.
- Volpe, Carlo: La pittura Riminese del Trecento. Mailand, 1965. Abb. 208, 281.
- Voragine Jacobi a.: Legenda Aurea, ed. Thomas Graesse. Breslau, 1850.
- Wessel, Klaus: Reallexikon zur byzantinischen Kunst. Hrsg.

K. Wessel.

Bd. I. Sp. 1-11 (Kap. Abendmahl).

Bd. III. Sp. 665-668 (Kap. Judas Ischariot).

Wirz, Corbinian: Die heilige Eucharistie und ihre Verherrlichung in der Kunst. M. Gladbach, 1913. Abb. 9.

Zampetti, Pietro: La pittura Marchigiana da Gentile a Raffaello del'400. Mailand, 1970. Abb. 93.

IV. A N H A N G

Tabellen I - XXX

Verzeichnis der Künstlernamen

Verzeichnis der Ortsnamen

Künstler	Äußeres	Motiv	Stell.d.Jud.	Stell.d.Jud.	Figurales
	Hlgs.Bart	Interpretation	i.Bild u.Erz.	zu Chr.u.Erz. zu Petrus	

A. Die Salbung in Bethanien

Taddeo	x	Wendet sich	li., v.re.nach	-	Auf Winkel ge-
Gaddi	x	an Pharis.	li., dem Er-		stellte Fig.
		anklagend	zählfl. entg.		z.Pharis.

B. Der Einzug in Jerusalem

Pietro Lorenzetti	-	-	führt Zug d. Ap.an, gefährl.dräng.	li.,v.li.n.re. d.Erzählfl. verstärkend	vor Chr.; i.Rücken Chr.	z.Seite daneben vordräng.	Fig.m.dopp. Begl.
Anonymus Como	-	-	folgt hint. Chr.dräng.	li.,v.li.n.re. weiterführend	vor Chr.; i.Rücken Chr.	nur z.Seite	Variation zu Petrus
Anonymus Subiaco	x	x	vorw.,Petrus z.Weitergehen dräng.	mi.,v.li.n.re. weiterführend	vor Chr.;	durch Aktivität d. Ruhigsteh. entg.	-
Giusto di Menabuoi	x	x	tritt a.d. Volk zu, begl.	mi.,v.li.n.re. weiterführend	nach Chr.; z.Seite	-	Abschluß einer Reihe
Schule des Fra Angelico	x	x	folgt d.Zug, böse dräng. als Letzt. d.Ap.	re.,v.li.n.re. entg.Zug d. Ap. ErzHg.folg.	zu Chr.; i.größter Entf.entggs.	-	-

Künstler	Äußeres Hlgs. Bart	Motiv Interpretation	Stell.d.Jud. i. Bild u. Erz.	Stell.d.Jud. zu d. Hhpr.	Stell.d.Jud. zu Petrus	Figureles
<u>C. Der Judaspakt</u>						
Giotto di Bondone	x	x	li., v. re. n. li., auf Hhpr. zu- führend	einem Hhpr. gegenüber	-	Figur mit Begleitung
Pacino di Buonaguida	-	-	re., v. li. n. re., beschließend	beiden Hhpr. über Tisch gegenüber	-	Einzelfigur
Duccio di Buoninsegna	-	x	li., v. li. n. re., v. d. Gefolgs- leuten z. Hhpr. führend	i. Umkreis d. Hhpr.	-	Figur mit dopp. Begl.
Barna da Siena	-	x	re., v. re. n. li., die Gruppe be- schließend	als Äußerster d. Gruppe d. Verschwörer	-	dem Haufe an- geschl. Figur m. Entspr.
Anonymus Pomposa	x	-	li., v. li. n. re., z. d. Hhpr. weiterführend	In d. Gemein- schaft ein- dringend	-	Figur mit zwei- facher Variation
Mariotto di Nardo	x	x	mi., v. li. n. re. weiterführend	beiden Hhpr. gegenüber	-	Einzelfigur d. Architektur gerahmt

Fra Angelico	x	x	steht u.streckt die Hand vor, entschieden fordernd	li., v.li.n.re., z.d.Hhpr. führend	gegen die Versammelten nur einem gegenüber	-	Figur mit ange- hängter Dreier- gruppe
Giovanni Canavesio	-	x	fragt und besiegelt d. Pakt, eilends	re., v.re.n.li.,	den Ver- sammelten gegenüber	-	Figur mit doppelseitiger Begl.
Giovanni Canavesio	-	x	bringt Geld i.seinen Be- sitz, gierig	li., v.li.n.re., v.Hhpr.z.Zahl- meister wei- terführend	beiden über Tisch gegen- über	-	Figur mit Variation

Künstler	Äußeres Hlgs.Bart	Motiv Interpretation	Stell.d.Jud. i.Bild u.Erz.	Stell.d.Jud. zu Chr.u.Erz. zu Petrus	Figurales		
<u>D. Die Fußwaschung</u>							
Giotto di Bondone	x	x	sitzt u. nimmt teil	li.,v.li.n.re., weiterführend	vor Chr.; i. Rücken Chr. abgetrennt d. Stehende	i.Entfernung entgegen	in Dreier- reihe
Duccio di Buoninsegna	-	x	wendet sich ab	mi.,	nach Chr.	Rücken an Rücken	Mitte einer Fünfergruppe
Pietro Lorenzetti	-	-	spricht z. Nachbar herrisch	re.,v.re.n.li., beschließend	nach Chr.; i.Rücken Chr.	i.größter Entfernung entgegenges.	nachgesetzte Variation i. Reihe
Guariento di Arpo	x	-	blickt auf Christus	re.,v.re.n.li., beschließend	nach Chr.; Chr.gegen- über	Seite a.Seite zurückgesetzt	Abschluß einer Reihe
Mariotto di Nardo	x	x	beugt sich i.Sitzen vor rege anteil- nehmend	re.,v.re.n.li., auf Chr.folgend	nach Chr.; i.Rücken Chr.	über Chr. hin- weg gegenüber- gesetzt	Figur von Reihe abgesetzt
Anonymus Rom	x	-	steht als Letzter d. Ap.	li.,v.li.n.re. weiterführend	vor Chr.; entfernt	-	Figur in Haufe

Fra Angelico	x	x	blickt auf Christus	li., v. li. n. re. weiterführend	vor Chr.; i. Rücken Chr.	i. Entfernung	in Dreierreihe
Lorenzo Vecchietta	-	-	sitzt u. nimmt teil	re., v. re. n. li. weiterführend	nach Chr.; i. Rücken Chr.	-	Zweiergruppe
Giovanni Canavesio	-	x	steht u. legt Sandale an, enttäuscht	re., v. re. n. li., beschließend	Jud. außerhalb d. Gemeinschaft.	z. Seite daneben, abseits	Einzelfigur i. architek. Rahmung

Künstler Äußeres Motiv Anord.d. Stell.d.Jud. Stell.d.Jud. Figureles
 Flgs.Bart Interpretation Jud.z.Chr. z.Johannes zu Petrus

E. Das Abendmahl

I. Judas in Gemeinschaft
 mit Christus und den Aposteln

Duccio di
 Buoninsegna

- x hält re.Hd.
 auf, z. Empfg.
 bereit re., Hd. Chr.
 gegenüber Reden i. Ge-
 gensatz zu Empfangen i.
 Abweisen Gegensatz z.
 Reine

Barna da
 Siena

- x streckt re.
 Hand aus um
 Brot zu er-
 reichen re. Hd. Chr.
 gegenüber Nehmen i.
 Gegensatz z.
 unschuldigem Empfangen i.
 Schlafen Betroffen-
 heit Figur mit
 Entgegen-
 setzung

Anonymus
 Schule v.
 Padua

- - ergreift d.
 Brot m.d.
 Rechten ehr-
 fürchtig re. Hd. Chr.
 gegenüber links Nehmen i. Gegen-
 satz z. Ver-
 teidigung Figur mit
 Begleitung

Anonyms
 Meister von
 Pattullo

- - taucht re.
 Hd. i. d.
 Schüssel,
 eilends li. Hd. Chr.
 gegenüber d. Verbindung
 d. Tisches
 einander
 angenähert

Paolo Veneziano	-	x	greift m.d. Rechten z. Schüssel, heftig	re.Hd.Chr. gegenüber	Isolierung i.Gegensatz z.Nähe Chr.	-	Figur mit Entgegen- setzung
Anonymus Pseudo- Baronzio	-	-	führt re. Hd.z.Mund	-	re.Hd.Chr. gegenüber	-	Figur mit Entgegensetzung u.Entsprechung
Andrea del Castagno	-	x	sitzt auf- gerichtet, streckt re. Hand vor, lässig	re.Hd.Chr. gegenüber	i.Bezug um Chr.einge- schlossen	i.Bezug z. Chr.u. Petrus eingeschl.	Figur mit doppelseitlger Begleitung
Fra Angelico	x	x	taucht re. Hand i. Schüssel, eilends	li.Hd.Chr. gegenüber	Abwenden d.Joh.v.d. Verräter	Verräter gg. Verteidiger Chr.	Figur mit Ent- gegensetzung
Stefano di Giovanni Sassetta	-	x	sitzt ruhig, d.Rechte a. d.Tisch an- teihabend	re.Hd.Chr. gegenüber	links	-	Figur mit Ent- gegensetzung u. Entsprechung
Ercole di Roberto	-	x	i.Sitzen ab- gewendet, bereit zu gehen	li.Hd.Chr. über Eck gesetzt	voneinander entfernt	Anbeten i. Gegensatz z.Abwenden	Reihe mit ab- gesetztem Schluß

Künstler	Äußeres Hlgs.Bart	Motiv Interpretation	Anord.d. Jud.z.Chr.	Stell.d.Jud. z.Johannes	Stell.d.Jud. zu Petrus	Figurales
Giotto di Bondone	x -	taucht re. Hd.i.d. Schüssel vor- eilig	re.Hd.Chr.; über Eck ge- setzt	äußerste An- gleichung b.stärkstem inhaltl.Ggs.	Betroffenheit i.Gegensatz z.Hl.Handlg.	Dreierreihe mit abges. Schluß
Anonymus Treviso	x	taucht re. Hd.i.d. Schüssel	re.Hd.Chr.; über Eck ge- setzt	Einander an- genähert	Zur Seite daneben	Figur mit Begleitung
Giotto di Bondone	-	greift m. beiden Hän- den n.d. Brot, er- wartungsvoll	re.Hd.Chr.; über Eck ab- gesetzt	Lebendigkeit i.Nehmen i. Gegensatz z. Ruhem	Räumliche Weite i. Gegensatz z. Sitzen	Figur a.Reihe angehängt
Ugolino da Siena	- x	hält li.Hd. geöffnet, z. Empfang be- reit	re.Hd.Chr.; gegenüber ab- gesetzt	Entfernung i. Gegensatz z. Nähe Chr.	-	Figur m. Begleitung
Giovanni di Corraduccio	-	hält Linke geöffnet, verhalten z. Empfang be- reit	re.Hd.Chr.; über Eck ab- gesetzt	Durch Tisch verbunden	D.Worten Chr.andäch- tig folgend	Figur m. Entgegensetzung
Lorenzo Vecchietta	-	folgt d. Worten Chr.	re.Hd.Chr.; über Eck ges.	-	-	Reihe

Taddeo Gaddi	-	x	wendet sich i. Gehen zurück, bange	re. Hd. Chr.: über Eck gestellt	durch Entfernen als Gegensatz z. Nähe Chr.	Verlassen d. Gemeinschaft i. Ggs. z. Seegen erhalten	Figur in Reihe gegenübergesetzt
Anonymous Meister des Fabiano-Altars	-	-	wendet sich v. Chr. ab, leugnend	li. Hd. Chr.: über Eck gesetzt	Erregtheit i. Ggs. z. Schlafen	z. Seite daneben, z. Verteidigung bereit	Reihe mit Variation
Anonymous Schule von Verona	x	-	empfängt d. Brot m. d. Mund	re. Hd. Chr.: gegenüber	-	Gegenüber	Dreierreihe
Taddeo di Bartolo	x	x	streckt s. i. Sitzen vor, v. Schrecken erfaßt	re. Hd. Chr.: gegenüber	Erschrecken i. Ggs. z. unschuldigem Ruhen	Erschrecken i. Ggs. z. innerer Ergriffenheit	Reihe
Anonymous Pomposa	x	-	führt m. d. Rechten Brot z. Mund, lässig sitz.	gerade gegenüber	vertrauensv. Lehnen i. Ggs. z. Essen	schräg gegenüber	Figur m. Begleitung u. Entsprechung
Anonymous Meister des "Auferst. Chr."	-	-	hält Rechte geöffnet, verhalten	gerade gegenüber	-	schräg gegenüber	Dreierreihe

Künstler	Äußeres Hlgs.Bart	Motiv Interpretation	Anord.d. Jud.z Chr.	Stell.d.Jud. z.Johannes	Stell.d.Jud. zu Petrus	Figurales
Pietro Lorenzetti	-	- greift m.d. Rechten n. Brot, begierig	re.Hd.Chr.; schräg gegen- über	d.Verrat d. Liebe z.Chr. entgegen	Lebhaftigkeit i.Ggs.z.Ruhe	Figur m.Varia- tion u.Ent- gensetzung
Giovanni Baronzio	-	- greift m.d. Rechten n.d. Brot	li.Hd.Chr.; schräg ge- genüber	i.enger Bez. z.Chr.u. Petrus	i. engstem Kreise m. Joh.	Dreierreihe
Giovanni Canavesio	-	x streckt d. li.Arm n.d. Brot, ziel- strebend	gegenüber	-	z. Verteidigung bereit	Figur mit doppelseitiger Entgensetzung
Tommaso da Modena	x	- führt m.d. Rechten Brot z.Mund	gerade gegen- über	-	empfängt Kommunion	Figur mit Ent- gensetzung u.Entsprechung
Anonymus Nachfg.d. Guariento	x	- blickt a. Chr.	re.Hd.Chr.; schräg ge- genüber	-	-	Reihe
Anonymus Pomposa	x	- führt m.d. Linken Brot z.Mund	gegenüber	-	i.Fürsorge z.Johannes	Figur m. Be- gleitung u. Entsprechung

Mariotto di Nardo	x	x	taucht m. Rechter i. Schlüssel, Chr. befragend	gegenüber	Einigkeit i. Liebe z. Chr. i. Ggs.	betroffen d. Worte Chr. vernehmend	Reihe mit abgesetztem Schluß
Anonymus Partanna	-	x	greift m. d. Rechten i. Schlüssel, begierig	li. Hd. Chr.: schräg gegenüber	durch Ruhen entgegengesetzt	-	Dreierreihe m. Variation
Anonymus Viboldone	-	x	wendet Kopf z. Empfang m. d. Mund	re. Hd. Chr.: schräg gegenüber	durch vertrauensv. Lehnen entgegengesetzt	Gegensatz d. Nähe bei der zueinander	Figur mit Wiederholung
Serafini di Serafini	-	x	beugt sich z. Hand Chr. vor, untätig	li. Hd. Chr.: schräg gegenüber	durch Nähe z. Chr. als Gegensatz	Gegensatz d. verb. Nähe Chr.	Figur mit doppelter Begleitung
Anonymus Meister d. "Kreuzigung v. Pedrola"	-	x	empfangt d. Brot m. d. Mund	re. Hd. Chr.: schräg gegenüber	Zuwendung d. Chr. i. Ggs. z. Abwendung z. Judas	-	Variation z. Reihe
Andrea di Bartolo	-	x	hält d. li. Hand auf	re. Hd. Chr.: zur Seite	-	Judas gegenüber	Figur mit Entgegensetzung

Künstler	Äußeres Hlgs.Bart	Motiv Interpretation	Anord.d. Jud.z.Chr.	Stell.d.Jud. z.Johannes	Stell.d.Jud. zu Petrus	Figurales
II.A. Judas abgesondert von der Gemeinschaft						
Anonymus Forlì	-	x	streckt d. re.Hd.z. Schüssel aus, lebhaft	li.Hd.Chr.; schräg ge- genüber	-	Einzelfigur
Anonymus Subiaco	-	x	hält i.d. Rechten d. Brot, Chr. befragend	re.Hd.Chr.; über Eck ab- gesetzt	Gegensatz z.Anführer d.Apostel	Einzelfigur
Vitale da Bologna	-	-	hält i.d. Rechten d. Brot, blickt z.Chr.	re.Hd.Chr.; schräg ge- genüber	Gegensatz d.Nähe bei- der Hände z.Schüssel	Einzelfigur
Paolo Veneziano	-	x	greift m.d. Rechten z. Schüssel	gerade ge- genüber	-	Einzelfigur
Anonymus Arco	x	-	greift m.d. Rechten z. Schüssel	re.Hd.Chr.; gegenüber	-	Einzelfigur
Anonymus Sant'Angelo di Visso	-	-	führt d.Brot z.Mund	gegenüber	-	-

Giovanni und Antonio di Sparapane	x	-	greift m.d. Rechten z. Schüssel	re.Hd.Chr. ; schräg ge- genüber	-	d.Fragen u. Handeln Chr. aufeinander bezogen	Einzelfigur
Spinello Aretino	-	x	fährt i. Sitzen zu- rück, er- schreckend	li.Hd.Chr. ; schräg ge- genüber	Ggs.z.ver- trauensv. Liegen b. Chr.	i.Vertheidig- ung gg. d. Verräter be- reit	Figur z.Zwei- ter a.Winkel gestellt
Agnolo Gaddi	-	x	führt m.d. Rechten d. Brot z.Mund	gerade gegenüber	Gegensatz i.Äußeren	z.Vertheidig. Chr.bereit	Einzelfigur
Niccolo di Tommaso	-	x	hält i.d. Rechten d. Brot	li.Hd.Chr. ; schräg ge- genüber	-	Handeln i. Ggs.z.Un- schuld be- teuern	Figur z.Zwei- ter a.Winkel gestellt
Niccolo di Pietro Gerini	-	x	sitzt vor- gebeugt, z. Schüssel greifend	li.Hd.Chr. ; schräg ge- genüber	-	Gleichsetzg. d.Handeln n.Worten Chr.	Einzelfigur
Mariotto di Nardo	-	x	blickt a. Chr., d. Linke fra- gend erh.	li.Hd.Chr. ; gegenüber	Isolierung i.Ggs.z.Nähe Chr.	-	Figur z.Zwei- ter a.Winkel gestellt

Künstler	Äußeres Hlgs. Bart	Motiv Interpretation	Anord. d. Jud. z. Chr.	Stell. d. Jud. z. Johannes	Stell. d. Jud. zu Petrus	Figurales
Luca Signorelli	-	x	sitzt, d. Lin- ke a. d. Knie gestützt	li. Hd. Chr.; schräg ge- genüber	gg. Verräter z. Verteidig. Chr. bereit	Figur z. Zwei- ter a. Winkel gestellt
Francesco Botticini	x	x	taucht m. d. Rechten i. d. Schüssel, dreist	li. Hd. Chr.; schräg ge- genüber	Verteidiger Chr. gg. Verräter	Figur z. Zwei- ter a. Winkel gestellt
Giusto di Menabuoi	x	x	empfängt d. Brot m. d. Mund, greift z. Schüssel	re. Hd. Chr.; schräg ge- genüber	Gegensatz z. vertrau- ensv. Joh.	Einzelfigur
Bonifazio Bembo	-	-	empfängt d. Brot m. d. Mund, acht- sam	re. Hd. Chr.; schräg ge- genüber	-	Einzelfigur
Giovanni di Paolo	-	x	empfängt d. Brot m. d. Mund, erwar- tungsvoll	li. Hd. Chr.; schräg ge- genüber	Gegensatz z. ruhen- den Joh.	Einzelfigur
Cosimo Rosselli	x	x	bereit d. Hostie z. empfangen	li. Hd. Chr. schräg ge- genüber	Ggs. z. wüth- gen Petrus i. Ggs. z. Joh.	Figur z. Zwei- ter a. Winkel gestellt

II.B. Darstellungen des Letzten Abendmahles in Refektorien

Taddeo Gaddi	-	x	taucht m.d. Rechten i. Schüssel, böse drän- gend	li.Hd.Chr.; schräg ge- genüber	Gegensatz i.Äußeren s.gleicher horiz.Ebene	jenseits d. Tisches, i. ähnl.Haltung offen a.Chr. gerichtet	Figur z.Reihe a.Winkel gestellt
Andrea del Castagno	-	x	sitzt auf- gerichtet i. Re.d.Brot, bereit i.d. Schüssel z. tauchen	re.Hd.Chr.; gegenüberge- setzt	Gegensatz i.Äußeren, Verbindung m.Hd.Chr.	Gegensatz i. Äußeren ohne Bezogenheit a.engstem Raum	Figur z.Reihe a.Winkel gestellt
Domenico Ghirlandajo Passignano	-	x	sitzt u.blickt z.Schüssel f. sich bleibend	li.Hd.Chr.; üb.Mitte ge- genüberge- setzt	Gegensatz i.Äußeren,	Gg.d.Verräter z.Vertheid. Chr.bereit	Figur z.Zwei- ter versetzt
Domenico Ghirlandajo San Marco	-	x	sitzt aufge- richtet, d. Brot i.d. Rechten er- hoben, offen	li.Hd.Chr.; schräg ge- genüber	i.Verbind. z.Chr.diesem angeglichen	a.Entfernung z.Vertheid.Chr. bereit	Figur z.Zwei- ter versetzt, z.Dritter a. Winkel gestellt
Domenico Ghirlandajo Ognissanti	-	x	spricht z. petrus, lässig	li.Hd.Chr.; schräg ge- genüber	-	üb.Tisch hin- weg i.Disput	Figur z.Zwei- ter a.Winkel gestellt

Künstler	Äußeres Hlgs.Bart	Motiv Interpretation	Anord.d. Jud.z.Chr.	Stell.d.Jud. z.Johannes	Stell.d.Jud. zu Petrus	Figurales
Cosimo Rosselli	- x	blickt z. Schüssel nieder, für sich bleibend	li.Hd.Chr.; schräg gegenüber	Gegensatz i. Äußeren	Zurückgezogenheit i. Ggs.z.Aktivität d.Petrus	Figur z.Zweiter versetzt. z.Dritter a. Winkel gestellt
Pietro Perugino	x x	wendet sich v.Chr.ab, dem Betrachter zu	li.Hd.Chr.; schräg gegenüber	-	-	Figur z.Reihe a.Winkel stellt
Leonardo da Vinci	- x	fährt im Sitzen zurück, erschrocken, d. Geld greifend	r.Hd.Chr.; z.Seite daneben	größter Ggs. i.Äußeren u. Motivischen	größter Ggs. dch.psych. Spannung	Dreiergruppe m.gegeneinander versetzten Zweien

Künstler	Äußeres Hlgs.Bart	Motiv Interpretation	Anord.d. Jud.z.Chr.	Stell.d.Jud. i.Bild u.Erz. zu Petrus	Stell.d.Jud.	Figurales
<u>F. Die Apostelkommunion</u>						
Anonymus Rom	x -	tritt durch d.Tür heran, bleibt aus- geschlossen	li.Hd.Chr.; üb.Kniende hinweg,einan- der gegenüber	li.;anhebend	-	Figur mit ange- hängter Gruppe
Fra Angelico (Tafel)	x x	Kniet i.d. Gruppe d.Ap.	re.Hd.Chr.;	re.;be- schliessend	-	Reihe
Fra Angelico (Fresko)	x x	Kniet u. be- tet,bereit d. Hostie z.empf.	li.Hd.Cr.;	re.;be- schliessend	Seite a. Seite	Figur d.Architek- tur gerahmt

Künstler	Äußeres Hlgs. Bart	Motiv Interpretation	Stell.d. Jud. z. Chr.	Stell.d. Jud. i. Bild u. Erz. z. d. Häschern	Figurales
<u>G. Das Gebet am Ölberg</u>					
Andrea Vanni	-	- eilt herbei, zielstrebig	i. d. Ferne	li.; nachge- setzt	Fackelträ- ger hinter- herfolgend
Giovanni di Corraduccio	-	- ist stehengebl. betroffen	entfernt	li.; anhe- bend	Protagonist mit Reihe
Lorenzo Vecchietta	- x	führt Häscher an	i. Nähe z. Chr.	li.; nachge- setzt	Figur m. an- gehängter Gruppe
Andrea Mantegna (London)	-	steht u. zeigt d. Weg, anführ.	i. d. Ferne	mi.; nachge- setzt	Einzelfigur
Andrea Mantegna (Tours)	-	wendet sich i. Gehen um, sich d. Nachfolge vergewissernd	i. d. Ferne	li.; weiter- führend	Einzelfigur
Giovanni Bellini	-	führt d. Zug d. Häscher an, mit ihnen verbündet	i. d. Ferne	mi.; nachge- setzt	Figur mit doppelter Be- gleitung

Pietro Perugino	-	-	führt Hhpr. u. Soldaten an, eilig	entfernt	li.:nachge- setzt	Anführer	Figur mit ange- hängter Gruppe
Giovanni Canavesio	-	x	betritt d. Garten m. Heftigkeit vorweisend	entfernt	mi.:nachge- setzt	Anführer	Figur auf Archi- tektur bezogen
Giovanni Canavesio	-	x	steht i. Garten, zei- gend, ankla- gend	entfernt	mi.:nachge- setzt	Anführer	Einzelfigur

Künstler	Äußeres Hlgs.Bart	Motiv Interpretation	Stell.d.Jud. i.Bild u.Erz.	Anord.u. Stell.d.Jud. zu Chr.	Stell.d.Jud. zu Petrus	Figurales
<u>H. Der Verrat des Judas</u>						
<u>I. Annäherung des Judas</u>						
Pietro Lorenzetti	-	-	tritt heran, d.Gegenüber- stellg.fürch- tend	mi.;v.li.n.re. auf Chr.führ.	re.Hd.Chr.; gegenüber; vor Chr.	d.Verräter als Vertei- diger ggst.
Anonymus Meister v. Perugia	-	-	stürmt a. Chr.m.aus- gestr.Armen heran	mi.;v.li.n.re. weiterführend	re.Hd.Chr.; schräg ge- genüber; vor Chr.	-
Anonymus Viboldone	-	x	umarmt Chr.	li.;v.li.n.re. weiterführend	re.Hd.Chr.; schräg ge- genüber; vor Chr.	Ruhe d.Judas i.Ggs.z.Ak- tivität d. Verteidig.
Niccolo di Pietro Gerini	-	x	umfaßt Chr. m.d.Rechten	li.;v.li.n.re. weiterführend	re.Hd.Chr.; zur Seite; vor Chr.	Figur z.Zwei- ter a.Winkel gestellt
Mariotto di Nardo	-	x	umarmt Chr. heuchl.um- sorgend	li.;v.li.n.re. anhebend	re.Hd.Chr.; zur Seite; vor Chr.	Figur mit schließender Zweiter

Fra Angelico (Fresko)	x	x	umarmt Chr. ihm d.Weg versperrend	li.;v.li.n.re. weiterführend	re.Hd.Chr.; schräg gegenüber; vor Chr.	Verrat gg. Verteidigung	Figur z.Zweiter versetzt, i.Vierergruppe
Anonymus Como	-	-	legt Chr. d.Linke a. d.Schulter	li.;v.li.n.re. beschliessend	li.Hd.Chr.; schräg gegenüber; nach Chr.	Anheben durch Verteidig. gg.Beschliessen dch.Verrat	Figur mit Entsprechung
Serafino di Serafini	x	-	nähert s.Chr., e.Soldaten herbeiführend	re.;v.re.n.li. weiterleitend	li.Hd.Chr.; schräg gegenüber; nach Chr.	-	Figur mit angehängtem Haufe
Anonymus Rom	x	-	umfaßt Chr.	re.;v.re.n.li. weiterleitend	einander gegenübergest.;nach Chr.	Rücken an Rücken gegenüber einander	entgegengesetzte Figur z.Viererkette
Cosimo Rosselli	-	x	beugt s.z. Chr.vor i. Vertrautheit	mi.;v.re.n.li. beschliessend	li.Hd.Chr.; v.rückw. kommend; nach Chr.	in Entfernung	Figur m. doppelseitiger Begleitung
Ercole di Roberti	-	x	umarmt Chr. Liebe heuchelnd	re.;beschliessend	einander gegenübergestellt; nach Chr.	in Entfernung	Figur z.Zweiter versetzt

Künstler	Äußeres Hlgs.Bart	Motiv Interpretation	Stell.d.Jud. i. Bild u. Erz.	Anord.u. Stell.d.Jud. zu Chr.	Stell.d.Jud. zu Petrus	Figurales
II. Kuß des Judas						
Duccio di Buoninsegna	-	x küßt Chr. herandrän- gend	li.;v.li.n.re. weiterführend	re.Hd.Chr.; z.Seite; vor Chr.	Rücken a. Rücken ent- gegengesetzt	Figur z.Zwei- ter a.Winkel gestellt, mit Entgegensetzung
Ugolino da Siena	-	- küßt Chr.	li.;v.li.n.re. weiterführend	re.Hd.Chr.; z.Seite, vor Chr.	Rücken a. Rücken ent- gegengesetzt	Figur mit doppelseitiger Begleitung
Pietro Cavallini	-	- küßt Chr. i. Ungestüm umarmend	mi.;v.li.n.re. weiterführend	re.Hd.Chr.; z.Seite; vor Chr.	gleichgerich- tet i. Abfolge v. Petrus u. Malchus	Figur als Ab- schluß einer Dreierkette
Paolo Veneziano	-	x küßt Chr. d. Soldaten herbeiführ.	mi.;v.li.n.re. weiterführend	re.Hd.Chr.; v.rückw. kommend; vor Chr.	i. Rücken d. Judas	Figur z.Zwei- ter a.Winkel gestellt
Pacino di Buonaguida	-	- küßt Chr., ihn heftig umarmend	li.;v.li.n.re. weiterführend	re.Hd.Chr.; z.Seite; vor Chr.	-	Figur z.Zwei- ter a.Winkel gestellt
Anonymus Verona	-	- küßt Chr. entsch. umarm.	mi.;v.li.n.re. weiterführend	einander ge- genüber; vor Chr.	-	Figur mit Haufe

Anonymus Meister v. San Martino	-	-	küßt Chr., umfängt i. drängend	mi.;v.li.n.r. weiterführend	re.Hd.Chr.; schräg ge- genüber; vor Chr.	über Petrus hinwegdrän- gend	Figur mit angehängter Zweiter
Anonymus Pseudo Baronzio	-	-	küßt Chr. brutal sich seiner be- mächtig.	mi.;v.li.n.re. weiterleitend	re.Hd.Chr.; z.Seite	-	Figur mit Haufe
Anonymus Schule v. Padua	x	-	küßt Chr.	li.;v.li.n.re. weiterführend	re.Hd.Chr.; schräg ge- genüber	-	Figur z.Zwei- ter a.Winkel gestellt
Guariento di Arpo	-	x	küßt Chr. sich an ihn schmiegend	li.;v.li.n.re. weiterführend	re.Hd.Chr.; schräg ge- genüber	Gleichgerich- tetheit i.Ab- folge a.Petrus	Figur i.Zweier- gruppe gegen- einander ver- setzt
Giusto di Menabuoi	x	x	küßt Chr. sich a.i. drängend	mi.;v.li.n.re. weiterleitend	re.Hd.Chr.; schräg ge- genüber; vor Chr.	i.Nähe b.Petr.	Abschluß der Figurenkette
Taddeo di Bartolo	x	x	hält Chr.i. Fuß eng um- schlossen	li.;weiter- führend	re.Hd.Chr.; z.Seite	Gleichgewich- tigkeit v. Verrat u.Ver- teidigung	Figur mit zwei- facher Begl.

Künstler	Äußeres Hlgs.Bart	Motiv Interpretation	Stell.d.Jud. i.Bild u.Erz.	Anord.u. Stell.d.Jud. zu Chr.	Stell.d.Jud. zu Petrus	Figurales
Agnolo di Gaddi	x	x küßt Chr. sich an ihn drängend	li.;weiter- führend	re.Hd.Chr.; z.Seite	Gleichgewich- tigkeit v. Verrat u. Verteidig.	Figur z.Zwei- ter a.Winkel gestellt
Lorenzo Monaco	x	x küßt Chr. heftig	li.;v.li.n.re. zu Chr.führ.	re.Hd.Chr.; z.Seite; vor Chr.	-	Figur z.Zwei- ter a.Winkel gestellt
Mariotto di Nardo	-	x küßt Chr., zieht ihn ziehend	li.;v.li.n.re. anhebend z. Chr.führ.	re.Hd.Chr.; schräg ge- genüber; vor Chr.	Gleichgewich- tigkeit v. Verrat u. Verteidig.	Figur i.Zwei- gruppe gegen- einander ver- setzt
Anonymus Montiglio	-	x küßt Chr., zieht ihn gewalttätig heran	mi.;v.li.n.re. z.Chr.führend	re.Hd.Chr.; schräg ge- genüber; vor Chr.	Verrat u. Verteidig. entgegenge- stellt	Figur i.Zwei- gruppe gegen- einander ver- setzt
Anonymus Meister d. "Kreuzigung v.Pedrola"	-	- küßt Chr.;	li.;v.li.n.re. anhebend, z. Chr.führend	re.Hd.Chr.; z.Seite; vor Chr.	Seite a.Sei- te gegenein- ander gest.	Figur mit Ent- gensetzung u.Entsprechung

Stefano di
Giovanni
Sassetta

- x küßt Chr.,
eilig a.
i. herantr.
li.; v. li. n. re.
weiterführend
re. Hd. Chr.;
schräg ge-
genüber;
vor Chr.

Figur i. Zwei-
gruppe gegen-
einander ver-
setzt

Lorenzo
Vecchietta

- x küßt Chr.,
gewalttätig
vordrängend
li.; v. li. n. re.
weiterführend
re. Hd. Chr.;
z. Seite;
vor Chr.

Figur m. ange-
hängtem Haufe
gegeneinander
gestellt

Giovanni di
Corraduccio

- - küßt Chr.,
umfaßt ihn,
heuchlerisch
schützend
li.; v. li. n. re.
weiterleitend
re. Hd. Chr.;
v. rückw.
kommend;
vor Chr.

Figur m. ange-
hängter Gruppe

Fra
Angelico
(Tafel)

x x küßt Chr.
u. nähert s.
v. rückw. i.
Vertrautheit
li.; v. li. n. re.
mit Chr.
re. Hd. Chr.;
v. rückw.
kommend;
vor Chr.

Figur m. ange-
hängter Figur

Giovanni
Canavesio

- x küßt Chr.,
führt Soldat
heran
li.; v. li. n. re.
weiterführend
re. Hd. Chr.;
z. Seite;
vor Chr.

Figur z. Zwei-
ter a. Winkel
gestellt

Giovanni
Canavesio

- x küßt Chr.,
zieht i. a.
s. heran
li.; v. li. n. re.
weiterführend
re. Hd. Chr.;
z. Seite
vor Chr.

Figur z. Zwei-
ter a. Winkel
gestellt

Künstler	Äußeres Hlgs. Bart	Motiv Interpretation	Stell.d.Jud. i. Bild u. Erz.	Anord. u. Stell.d.Jud. zu Chr.	Stell.d.Jud. zu Petrus	Figurales
Giotto di Bondone	x	Umarmt Chr. ihn dabei vereinnahm.	mi.; v. re. n. li. nachfolgend	einander ge- genüberge- stellt; nach Chr.	üb. Chr., Malchus ein- ander gegen- übergest.	Zweiergruppe vor Haufe
Anonymus oberital.	x	küßt Chr. u. umarmt ihn	re.; v. re. n. li. nachfolgend	einander gegenüber- gestellt	i. Entfernung	Zweiergruppe in Haufe
Paolo Veneziano	-	küßt Chr., Soldat heran- leitend	re.; v. re. n. li. auf Chr. fol- gend u. über- ragend	li. Hd. Chr.; v. rückw. kommend; nach Chr.	abschl. i. Gegensatz z. Anhebung d. Petrus	Figur mit Reihe
Barna da Siena	-	küßt Chr. gewalttätig vereinnahm.	re.; v. re. n. li. nachfolgend	li. Hd. Chr.; z. Seite; nach Chr.	Mann auf Mann gegeneinander gestellt	Figur in Zweier- gruppe m. angeh. Haufe
Anonymus Meister der "Anbetung von Parry"	-	küßt Chr.	re.; v. re. n. li. nachfolgend	li. Hd. Chr.; schräg gegen- über; n. Chr.	in Entfernung	Figur z. Zwei- ter a. Winkel gestellt
Anonymus Schule von Rimini	-	küßt Chr. drängend	mi.; v. re. n. li. nachfolgend	li. Hd. Chr.; z. Seite; nach Chr.	-	Figur z. Zwei- ter a. Winkel gestellt

Giovanni d'Asciano	x	x	küßt Chr., liebenvoll umarmend	re.;v.re.n.li. nachfolgend	li.Hd.Chr.; schräg ge- genüber; nach Chr.	-	Zweiergruppe vor Haufe
Anonymus Pomposa	x	-	küßt Chr. nachdrängend	re.;v.re.n.li. zusammen mit Christus	li.Hd.Chr.; z.Seite; nach Chr.	in Entfernung	Figur z.Zwei- ter a.Winkel gestellt
Giovanni Baronzio	-	-	küßt Chr. nachdrängend	re.;v.re.n.li. nachfolgend	li.Hd.Chr.; z.Seite; nach Chr.	Verteidig. dch.Petrus vorrangig	Figur in Haufe
Giovanni da Milano	-	x	küßt Chr. gewalttätig überfallend	re.;v.re.n.li. beschliessend	li.Hd.Chr.; v.rückw. kommend; nach Chr.	abgetrennt v.Verteidig.	Zweiergruppe mit Chr.
Niccolo di Tommaso	-	-	küßt Chr.	mi.;v.re.n.li. beschliessend	li.Hd.Chr.; z.Seite; nach Chr.	Verrat u. Verteidig. gegenein- ander gest.	Figur z.Zwei- ter a.Winkel gestellt
Anonymus Altomonte	-	-	küßt Chr., sich a.i. pressend	mi.;v.re.n.li. nachfolgend	li.Hd.Chr.; schräg ge- genüber; nach Chr.	Verrat u. Verteidig. gegenein- ander gest.	Figur z.Zwei- ter a.Winkel gestellt
Bartolomeo di Tommaso da Foligno	-	-	küßt Chr. untertänig	mi.;v.re.n.li. nachfolgend	li.Hd.Chr.; schräg ge- genüber; nach Chr.	i.d.Verteid. eindringend	Figur mit angeh. Reihe

Künstler	Äußeres Hlgs.Bart	Motiv Interpretation	Stell.de.Jud. i.Bild u.Erz.	Stell.d.Jud. z.d.Hhpr.	Figurales
<u>I. Die Rückgabe der Silberlinge</u>					
Anonymus Montiglio	- x	leert d. Geldbeutel vor d.Hhpr. angstvoll	re.;v.re.n.li. auf Hhpr.folg.	im Kreis der Hhpr.	Figur mit doppelter Entsprechung
Giovanni Canavese	- x	wirft Geld i.Tempel d. Hhpr., sie anklagend	re.;v.re.n.li. auf Hhpr.folg.	vor den Hhpr. flüchtend	Figur auf Architektur bezogen

J. Der Tod des Judas

Giotto di Bondone	-	x	tot vereinsamt
Pacino di Buonaguida	-	-	tot entweichen- de Seele v. Teufel empfangen
Pietro Lorenzetti	-	-	tot seine Kraft gebannt
Nardo di Cione	-	-	tot
Anonymus Treviso	-	x	tot des Geldes verlustrig
Giovanni Canavesio	-	x	stirbt, an- teihabend, austretende Seele v. Teu- fel empfangen
Giovanni Canavesio	-	x	lebt, mit Grauen anteilnehmend, austretende See- le v. Teufel d. Leib entris- sen

Verzeichnis der Künstlernamen

- Fra Angelico 22, 24, 31ss, 36s, 38s, 46s, 49s, 67s, 133,
135, 139, 143s, 155, 178, IV, VI, XVIII, XXVI
- Schule 13, 19ss, II, VIII
- Aretino, Spinello 54, 96s, XIV
- Asciano, Giovanni d' 136, 160, 164, XXVIII
- Barna da Siena 22, 26ss, 36s, 38, 62s, 136, 159, 176s, III,
VII, XXVII
- Baronzio, Giovanni 53, 84, 136, 161, XI, XXVIII
- Bartolo, Andrea di 53, 91, XII
- Bartolo, Taddeo di 52, 77s, 135, 151s, X, XXIV
- Bellini, Giovanni 124, 130, XIX
- Bembo, Bonifazio 55, 102, XV
- Botticini, Francesco 55, 100s, XV
- Canavesio, Giovanni 22, 24, 33s, 36s, 38, 48ss, 53, 84s,
124, 131s, 135, 156, 166, 168, 170s, 178ss,
IV, VI, XX, XXVI, XXIX, XXX
- Castagno, Andrea del 51, 55, 66s, 107ss, 116, 180, VIII, XVI
- Cavallini, Pietro 134, 147s, XXIII
- Cione, Nardo di 168, 170, XXX
- Corraduccio, Giovanni di 52, 73s, 124, 126s, 135, 155, IX,
XXVI
- Duccio, di Buoninsegna 15, 22, 26s, 36s, 38, 41s, 50, 60s,
134s, 146s, 173s, III, IV, VII, XXIII
- Ercole, de Roberti 51, 69s, 133, 145, VIII, XXII
- Foligno, Bartolomeo di Tommaso da 136, 162s, 164, XXVIII
- Gaddi, Agnolo 51, 54, 66, 98, 135, 152, XIV, XXV
- Gaddi, Taddeo 9ss, 55, 74s, 104ss, 116, 119, 180, I, X, XVI
- Gerini, Niccolo di Pietro 54, 98s, 133, 142s, XIV, XXI
- Ghirlandajo, Domenico 55, 109ss, 119, 180, XVI
- Giotto di Bondone 1, 22, 24s, 36s, 38, 40s, 43, 49, 70ss,
72s, 116s, 135, 157s, 168s, 171ss, III, V, VII,
IX, XXVII, XXX
- Giovanni da Milano 136, 161, XXVIII
- Giusto di Menabuoi 13, 19s, 55, 101s, 134, 151, II, XV, XXIV

Guariento, di Arpo 38, 44, 49s, 53, 86, 134, 150s, V, XXIV
 Leonardo da Vinci 1, 4, 56, 114s, 180s, XVIII
 Lorenzetti, Pietro 13, 15ss, 20, 38, 43s, 49s, 53ss, 80ss,
 114, 117, 133, 140s, 163s, 168ss, 171, 174ss,
 II, V, XI, XXI, XXX
 Mantegna, Andrea 124, 127ss, XIX
 Mariotto di Nardo 22, 30s, 36s, 38, 44s, 49s, 54, 87s, 99,
 133, 143, 153, 177s, III, V, XII, XIV, XXI, XXV
 Meister der "Anbetung von Parry" 136, 159s, XXVII
 Meister des "Auferstandenen Christus" 52, 79s, X
 Meister des "Fabriani-Altars" 52, 76, X
 Meister der "Kreuzigung von Pedrola" 53, 90, 135, 153s, XII,
 XXV
 Meister von Patullo 51, 63s, VII
 Meister von "S. Martino alla Palma" 134, 149s, XXIV
 Monaco, Lorenzo 135, 152s, XXV
 Pacino di Buonaguida 22, 24, 36s, 134, 148s, 168s, 171, III,
 XXIII, XXX
 Paolo, Giovanni di 55, 102s, XV
 Perugino, Pietro 55, 113s, 119, 124, 130s, 132, 180, XVII,
 XX
 Rosselli, Cosimo 55, 103s, 113, 119, 133, 145, 180, XV,
 XVII
 Sassetta, Stefani di Giovanni 51, 68s, 135, 154, VIII, XXVI
 Serafino di Serafini 53, 89s, 133, 144, XII, XXII
 Signorelli, Luca 54, 100, XV
 Sparapane, Giovanni und Antonio 54, 95s, XIV
 Tommaso da Modena 53, 85, XI
 Tommaso, Niccolo di 54, 97s, 136, 161s, XIV, XXVIII
 Ugolino da Siena 52, 73, 134, 147, IX, XXIII
 Vanni, Andrea 124, 126, XIX
 Vecchietta, Lorenzo 38, 47ss, 74, 117, 124, 127, 135, 155,
 VI, IX, XIX, XXVI
 Veneziano, Paolo 51, 64s, 94, 134, 136, 148, 158s, VIII,
 XIII, XXIII, XXV
 Vitale da Bologna 54, 93s, XIII

Verzeichnis der Ortsnamen

- Albi 52, 90, 135, 153s, XII, XXV
- Altenburg, Lindenau-Museum 54, 98, XIV
- Altomonte, Sta. Maria della Consolazione 136, 162, XXVIII
- Arco, S. Martino 54, 94s, XIII
- Asciano, S. Francesco 136, 160, XXVIII
- Assisi, S. Francesco 13, 15ss, 20, 38, 43s, 49s, 53ss,
80ss, 114, 117, 133, 140s, 164, 168ss,
171, 174ss, II, V, XI, XXI, XXX
- Berlin, Staatliche Museen 54, 96s, XIV, XXV
- Bologna, Pinakothek 51, 63, 85, 91, 134, 150, VII, XI, XXIV
- Briga, Madonna della Sorgente 22, 24, 33ss, 36s, 38, 48ss,
53, 84s, 124, 131s, 135, 156, 166, 168,
170s, 178, IV, VI, XX, XXVI, XXIX, XXX
- Brooklyn, Museum of Art 54, 93s, XIII
- Campi, S. Salvatore 47, 54, 95s, XIV
- Como, S. Abondio 13, 18, 20s, 133, 144, II, XXII
- Cortona, Museo Diocesano 54, 100, XV
- Dresden, Gemäldegalerie 133, 145, XXII
- Empoli, Pinakothek 54, 55, 98s, 100s, 133, 124s, XIV, XV,
XXI
- Faenza 136, 160, XXVII
- Florenz - Badia 168, 170, XXX
- Gall.d'arte antica e moderna 124, 130s, 132, XIX
 - Gall.dell'Accademia 22, 24, 36s, 134, 148, 168s,
171, III, X, XXX
 - Ognissanti 55, 111s, XVI
 - S. Giorgio alla Costa 55, 113, XVIII
 - S. Marco, Museo di S. Marco 22, 31ss, 36s, 38s,
46s, 49s, 55, 67s, 110s, 120, 122, 133,
135, 143s, 155, 178, 180, IV, VI, VIII,
XVI, XVIII, XXII, XXVI
 - S. Miniato al Monte 51, 66, 135, 152, XIV, XXV
 - S. Onofrio di Foligno 55, 113, 119, 180, XVII
 - Sta. Apollonia 55, 107ss, 114, 180, XVI
 - Sta. Croce, Museo di Sta. Croce 9ss, 74s, 104ss,
116, 119, 180, I, X, XVI

Florenz - Sta. Maria Novella 22, 30s, 36s, 38, 44s, 49s,
 87s, 135, 153, 177s, III, V, XII, XXI, XXV
 - Uffizien 135, 152s, XXV
 Forli, Pinakothek 54, 92, XIII
 Köln, Rheinisches Museum 53, XI
 London, National Gallery 51, 69s, 124, 127ss, 130, 134,
 147, VIII, XIX, XXVIII
 Mailand, Sta. Maria delle Grazie 1, 56, 114ss, 180s, XVIII,
 XXVIII
 Montepulciano, Pinakothek 52, 77s, 135, 151, X, XXIV
 Monticelli d'Ongina 55, 102, 15
 Monticiano, S. Agostino 55, 102s, XV
 Montiglio, Schloßkapelle 135, 153, 166s, XXV, XXIX
 München, Pinakothek 52, 72s, IX -
 Neapel, Sta. Maria di Donna Regina 134, 147s, XXIII
 New York, Sammlung Lehmann 52, 73, XXIII
 Padua, Dom, Baptisterium 13, 19s, 55, 101s, 134, 151, II, XV,
 XXIV
 Padua, Capp. degli Scrovegni 1, 22, 24s, 36s, 38, 40s, 43,
 49, 70ss, 135, 157s, 168s, 171ss, III, V, IX,
 XXVII, XXX
 Passignano, Badia 55, 109s, XVI
 Piacenza, Dom 53, 133, 144, XII, XXII
 Pomposa, Sta. Maria 29s, 36s, 52, 68s, 78s, 86s, 136, 160s,
 III, X, XI, XXVIII
 Prato, Gall. Comunale 136, 161, 164, XVIII
 Rom, Vatikanische Pinakothek 13s, 19ss, 54, 97s, 120s, 133,
 144s, 136, 161s, 164, II, V, XIV, XVIII, XXII,
 XXVIII
 Rom, Sixtinische Kapelle 55, 103s, 119, 133, 145, 180, XV,
 XXII
 San Gimignano, Sta. Maria Assunta 7, 22, 26ss, 36s, 38, 62s,
 51, 136, 159, 176s, III, VII, XXVII
 Siena, Dom, Baptisterium 124, 127, XIX
 Siena, Museo del Duomo 15, 22, 26s, 36s, 38, 41s, 50s, 60s,
 134, 146s, 173s, III, VI, VII, VIII, XXIII
 Siena, Pinakothek 38, 47s, 68s, 74, 135, 154, 155, IX, XVI,
 XVII
 Subiaco, Sacro Specu 13, 18, 20s, 54, 92, II, XIII
 Tours, Musée des Beaux Arts 124, 129s, XIX

Trevi, Pinakothek 52, 73s, 124, 126s, 135, 155, IX, XXVI
Treviso, Sta. Lucia 52, 72, 168, 170s, IX, XXX
Triest, Sta. Chiara 54, 94, 136, 158s, XIII, XXVII
Tuscon, University 134, 148, XXIII
Urbino, Gall. Nazionale 53, 84, 136, 161, IX, XXVIII
Venedig, Gall. dell'Accademia 51, 64, 134, 148, 159s, X,
XXIII, XXVII
Verona, Museo Civico 52, 76s, 134, 149, X, XXIII
Viboldone, S. Pietro 53, 89, 117, 133, 142, XII, XXI
Visso, Sant'Angelo 54, 95, XIII
Washington, Corcoran Collection 124, 126, XIX
Wien, Sammlung Czernin 38, 44, 49s, 134, 150, V, XXIV

Lebenslauf

Die Verfasserin, Veronika Birbaumer, geborene Slama, ist am 2. März 1947 als Tochter von Maximilian Slama und seiner Ehefrau Marianne geboren worden. Sie verbrachte ihre Jugend in Wien, wo sie ab 1953 das Lycée Français de Vienne besuchte. Im Jahr 1959 erfolgte der Übertritt in das Bundesrealgymnasium, an dem sie 1968 die Reifeprüfung ablegte. Die Schulzeit an diesem Gymnasium wurde durch einen einjährigen Aufenthalt in den Vereinigten Staaten unterbrochen.

Im Wintersemester 1968/69 nahm sie in Wien das Studium der Kunstgeschichte mit dem Nebenfach Archäologie auf. Im Sommersemester 1971 setzte sie das Studium der Kunstgeschichte mit den Nebenfächern Byzantinische Kunstgeschichte und Klassische Archäologie an der Ludwigs-Maximilian-Universität in München fort. Hier begann sie 1973 mit der Dissertation, die mehrere Aufenthalte in Italien erforderte.

In der Zeit von 1971 bis 1975 arbeitete sie als wissenschaftliche Hilfskraft am Kunsthistorischen Seminar.

Die Verfasserin hat vor allem aus den Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren und Dozenten Bauch, Bielefeld, Braunfels, Demus, Eppel, Kenner, Kuhn, Pächt, Rosenauer, Schmidt, Wagner-Rieger und Wessel gelernt.

Die vorliegende Arbeit wurde von Herrn Prof. Dr. Rudolf Kuhn angeregt, dem für seine Förderung und Unterstützung besonderer Dank gilt.

